

RETOMAR PERCURSOS QUE O TEMPO INTERROMPEU
UMA LEITURA DOS ENCONTROS DE FOTOGRAFIA DE COIMBRA

Mariana Marin Barbosa Gaspar

Dissertação de Mestrado em Ciências da Comunicação
Área de especialização: Comunicação e Artes

MARÇO 2013



Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à
obtenção do grau de Mestre em Ciências da Comunicação - área de
especialização em Comunicação e Artes, realizada sob a orientação
científica da Professora Margarida Medeiros
e coorientação da Professora Margarida Acciaiuoli Brito e
da Professora Margarida Brito Alves

Agradecimentos

[...]

“«Amigo» é uma grande tarefa,
Um trabalho sem fim,
Um espaço útil, um tempo fértil,
«Amigo» vai ser, é já uma grande festa!”

do poema “Amigo” de Alexandre O’Neill

Os meus agradecimentos vão em primeiro lugar para a Professora Margarida Medeiros, pela curiosidade e pelo prazer contagiante pelo fotográfico que me fizeram arriscar por caminhos que me eram novos.

À Professora Margarida Brito Alves, agradeço a disponibilidade, a sensibilidade e o incentivo. Recordarei sempre com gratidão o seu contributo desde os tempos da licenciatura em História da Arte.

Agradeço ao Albano, a imagem de persistência, o entusiasmo e o prazer que as suas fotografias me permitem. Desde criança.

Agradeço a todos os que entenderam possível uma conversa, uma opinião, uma crítica. Foram preciosos os seus comentários. E ainda a todos os que me ouviram e de uma forma ou outra colaboraram.

Agradeço aos meus amigos em diáspora, onde quer que estejam, para onde quer que vão e aos que como eu ficaram, por isso mesmo, e por tantas outras coisas.

Agradeço ao meu irmão, tão presente nas leituras, no silêncio.

Agradeço à minha irmã, o otimismo e a alegria de viver.

Agradeço aos meus sobrinhos e aos vindouros, o futuro.

Dedico mais esta etapa ao Gonçalo e aos meus pais, a quem voltarei sempre a agradecer, nunca agradecendo o suficiente... a presença, a mensagem, o amor incondicionais.

Todas as coisas do mundo conduzem a um encontro ou a um livro.

Jorge Luis Borges

RESUMO

A curiosidade e o interesse imediatos pela fotografia, apoiados no espírito objetivo e racional da modernidade, desde cedo justificaram a sua exibição: privilegiado o espaço simbólico da intimidade, breve, a fotografia migrou para o espaço público dos salões e das sociedades da época. Se na primeira metade do século XX houve lugar a algumas exposições que marcaram a história da fotografia, foi necessário aguardar pelos anos 70, para que a sua inscrição como criação autónoma entrasse nos lugares de exibição e difusão e encontrasse o espaço de uma eficaz divulgação; também entre nós, foi a partir desses anos que a fotografia iniciou um processo de reconhecimento, afastando-se da prática anterior, muito circunscrita à tradição associativa, exibida nos ‘salões’ da época. Essa rutura que se sentiu nos pressupostos estéticos, formais e autorais, conquistaria, na década seguinte, o consequente espaço de visibilidade que legitimaria e consolidaria a fotografia no universo da criação artística contemporânea.

É neste contexto que se inscrevem os *Encontros de Fotografia de Coimbra* cuja primeira edição teve lugar em 1980, por iniciativa do Centro de Estudos de Fotografia da Associação Académica de Coimbra. Na ausência de uma cultura fotográfica em Portugal, assumem desde o início uma função divulgadora, sem omitir, em anos futuros, uma reconhecida capacidade de produção própria: se durante duas décadas assistimos ao fluir de um projeto que soube renovar-se e encontrar o equilíbrio entre o testemunho histórico e a progressiva integração da fotografia no contexto da criação contemporânea, e se no fim desse ciclo de vinte anos uma nova reformulação parecia ser suficiente a um outro projeto que se centrava agora no Centro de Artes Visuais, então porque se consumiu uma ideia e se estiolou um programa de ação?

Com *Retomar percursos que o tempo interrompeu*, partimos de uma questão em aberto: seria ainda possível retomar um tempo e um projeto? Depois de um olhar breve sobre a história da fotografia em Portugal que suscitou o contexto e a oportunidade, procurámos, num segundo momento, ler os *Encontros* a partir das diferentes linhas de intervenção - da conceção e divulgação à comunicação e mediação, do ênfase dado à edição e à revitalização de alguns equipamentos locais aos aspetos mais relevantes da colaboração e do financiamento, da constituição de uma coleção à capacidade de ser exemplo e de influenciar os domínios da receção, da crítica e do mercado, avaliando o modo como essa intervenção se projetou para além do seu próprio espaço e tempo de ação. Finalmente, porque entendemos que uma leitura dos *Encontros* deve incidir também no questionamento ontológico da fotografia, tentámo-lo, partindo, por um lado, de alguns pressupostos teóricos e, por outro, discutindo a pertinência e a oportunidade de algumas marcas deixadas no seu percurso.

PALAVRAS- CHAVE – Encontros de Fotografia de Coimbra, Fotografia, Divulgação, Receção, Crítica, Mercado, Colecionismo.

ABSTRACT

The immediate curiosity and interest in photography, partly supported on the objective and rational spirit of modernity, early justified its exhibition: after privileging the symbolic space of intimacy, soon photography migrated to the public area of the halls and societies of that time. If in the first half of the twentieth century there was place for some exhibitions to mark the history of photography, it would have been necessary to wait for the seventies, so that its registration as an autonomous creation entered the places of exhibition and disclosure and met the space of an effective dissemination; also amongst us, it was back to those years that photography began a process of recognition, moving away from previous practice, very limited to associative tradition as shown in the 'halls' of the time. This breakthrough felt in the aesthetic, formal and authorial assumptions would conquer in the next decade the consequent space of visibility that would legitimize and consolidate photography within the world of contemporary artistic creation.

It is in this context that the *Encontros de Fotografia de Coimbra* (Coimbra Photography Festival) formed part, which first edition took place in 1980 by the initiative of the Centre for Photographic Studies of the Academic Association of Coimbra. In the absence of a photographic culture in Portugal, they assume since the beginning a disclosing role, without omitting, in future years, a recognized own production capacity: if for two decades we have witnessed the flow of a project that knew how to renew itself and find a balance between the historical evidence and the progressive integration of photography in the context of contemporary creation, and if by the end of this twenty-year cycle a new reformulation seemed to be enough for another project that was now centred at the Centre for Visual Arts, then why had an idea been eroded and an action programme undermined?

From *Retomar percursos que o tempo interrompeu* (*To resume pathways interrupted by time*), the assumption is an open question: would it still be possible to resume a time and a project? After a brief look at the history of photography in Portugal, which prompted the context and the opportunity, at a second time we sought to read the *Encontros* from their different areas of intervention - from conception and dissemination to communication and mediation, from the emphasis given to the edition and the revitalization of some local facilities to some of the most relevant aspects of collaboration and funding, from the foundation of a collection to the ability of being an example and influencing areas of reception, criticism and market, assessing how that intervention was designed beyond its own space and time of action. Finally, because we think that a reading on the *Encontros* should also focus on the ontological questioning of photography, we have tried it by starting, on the one hand, from some theoretical assumptions and, on the other hand, by discussing the relevance and timeliness of some marks left on its path.

KEYWORDS - *Encontros de Fotografia de Coimbra*, Photography, Dissemination, Reception, Criticism, Market, Collection

ÍNDICE

Introdução.....	1
1. Do tempo e do modo da fotografia portuguesa – uma brevíssima historia dos acontecimentos.....	7
1.1. Da história e da crítica de fotografia	11
1.2. Da difusão e da edição de fotografia.....	16
1.4. Das instituições e do mercado de fotografia.....	34
2. Retomar percursos - os Encontros de Fotografia de Coimbra	39
2.1. Leituras	44
2.1.1. Conceção	45
2.1.2. Divulgação.....	50
2.1.3. Comunicação.....	53
2.1.4 – Mediação	56
2.1.5. Edição	58
2.1.6. Revitalização	60
2.1.7. Colaboração	63
2.1.8. Financiamento	66
2.1.9. Coleção	69
2.2. Projeções	72
2.2.1. Receção	73
2.2.2. Crítica	77
2.2.3. Mercado.....	80
3. O desafio da fotografia como desafio dos Encontros... ..	85
3.1. História ou histórias da Fotografia...?	87
3.2. A Fotografia como Arte: “um falso problema”?	99
3.3. <i>Portugal fim de século: “missão” cumprida?</i>	107
Nota (in)conclusiva	117
Bibliografia	121
Livros, Catálogos, Artigos em Livros e Revistas Científicas.....	121
Artigos em jornais e outra imprensa periódica	130
Artigos e sítios consultados na internet	132
Anexo I	i
(Re)encontros	ii

Anexo II.....	xxix
Figura 1	xxx
Figura 2	xxxi
Figuras 3 e 4	xxxii
Figuras 5 e 6	xxxiii
Figuras 7 e 8 -.....	xxxiv
Figuras 9 e 10	xxxv
Figuras 11 e 12	xxxvi
Figuras 13 e 14	xxxvii
Figura 15	xxxviii
Figuras 16 e 17	xxxix

Introdução

“ [...] Como nunca podemos conhecer todos os elementos duma questão, nunca a podemos resolver. Para atingir a verdade faltam-nos dados que bastem e processos intelectuais que esgotem a interpretação desses dados.”

Fernando Pessoa, *Livro do Desassossego* por Bernardo Soares, Lisboa: Assírio & Alvim, 1998, p. 315.

“As citações, no meu trabalho, são como salteadores à beira da estrada, que irrompem armados e retiram ao ocioso viandante a sua convicção.”

Walter Benjamin, “Rua de Sentido Único”, *Imagens de Pensamento*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 60.

A questão ontológica da fotografia, o que define a sua especificidade, a sua essência, enfim, o que a distingue das outras linguagens, mereceu sempre, desde a sua invenção, aturada reflexão, todavia, a ampla e diversa bibliografia que hoje conhecemos terá culminado na segunda metade do século passado, nomeadamente a partir dos anos 70 e 80, quando se acentua a produção teórica sobre o *medium*, amplamente inspirada e alicerçada na aplicação da semiótica; as questões suscitadas que extravasaram o meio académico e resultaram em debate generalizado esgotaram-se na inviabilidade de um consenso, pelo que já neste século, tal discussão perdeu sentido e oportunidade, ganhando novos contornos, até porque a contaminação, o hibridismo e a miscigenação das imagens que nos cercam recusam e apagam a essência de uma imagem ideal e pura. “Historicité, pluralité, devenirs: à l’inverse de cette sorte de monoculture de ‘indice’ qui a dominé les discours sur la photographie depuis le débout des années 1980.” (Rouillé, 2005: 14) As fronteiras entre fotografia e outras expressões diluíram-se e uma nova geração de criadores experimentava, entretanto, essas muitas interações que iam dando lugar a uma fotografia múltipla, influenciada e a influenciar outras formas de representação, diríamos, uma fotografia em “campo expandido”, recorrendo, de forma extensiva, à expressão cunhada por Rosalind Krauss a propósito da escultura.

O lugar que a fotografia veio progressivamente ocupando no espaço e no tempo da nossa contemporaneidade é uma realidade irrefutável. A fotografia transforma o que vemos na imagem do que vimos e esta relação que se cria entre a realidade e o seu referente, apesar da consciente manipulação a que essa relação está sujeita, sobretudo, com a progressiva e generalizada utilização dos meios digitais, autorizou sempre a sua credibilidade como apodítica prova de um real ausente; aliás, a “aparente” automaticidade da imagem fotográfica bem como a “dispensa” de intervenção do homem, constituíram-se como os suportes da sua expansão a partir do ato inaugural oitocentista. A curiosidade e o interesse imediatos pela fotografia, apoiados em parte no espírito objetivo e racional da modernidade, justificaram a sua exibição desde cedo: privilegiado o espaço simbólico da intimidade, tal não foi exclusivo, e a fotografia migrou para o espaço público dos salões e das sociedades da época, olhada e admirada por um público restrito e amador, ou mais alargado e curioso pelas imagens permitidas por esta nova “arte”. Se na primeira metade do século XX houve lugar a algumas exposições que se inscreveram na história da fotografia e a marcaram como momentos icónicos, foi porém necessário aguardar pelos anos 70, para que a sua inscrição como criação autónoma entrasse nos lugares de exibição e difusão e encontrasse o espaço de uma eficaz divulgação: abrem-se galerias, multiplicam-se os festivais, editam-se revistas e obras de

referência, criam-se escolas especializadas e intensifica-se a investigação, iniciam-se coleções privadas e públicas, enfim, a fotografia entra no museu e assim se confirma a legitimidade do seu estatuto artístico, defendido nomeadamente pelo exercício das vanguardas, ao integrarem a fotografia no seu próprio discurso plástico pronunciador de uma progressiva miscigenação da expressão visual contemporânea. Apesar das circunstâncias políticas, sociais, culturais e artísticas não serem em Portugal favoráveis ao curso normal dos acontecimentos, tal como ele ia acontecendo no espaço artístico ocidental, europeu e americano, também entre nós os anos 70 permitiram uma criação fotográfica que se afastava da prática anterior, muito circunscrita a uma tradição associativa e clubística ou exibida nos ‘salões’. Essa rutura que se sentiu nos pressupostos estéticos, formais e autorais, conquistaria, na década seguinte, o consequente espaço de visibilidade que legitimaria e consolidaria a fotografia no universo da criação artística contemporânea.

“Em Portugal, a fotografia nunca chegou a ser objecto de história, crítica ou estética, regular e consistente (...) As poucas histórias de arte e as suas bibliografias não fazem referência particular nem à fotografia, nem a fotógrafos.” Quem o afirma é António Sena (Sena, 1998: 11/12) e se a situação então denunciada se reportava a 1998, posteriormente, neste novo século da imagem, e ainda que reconhecendo o valor incontornável do contributo deste autor para uma história da fotografia em Portugal, não se terá registado uma substancial transformação. Não sendo nossa ambição nem mister colmatar esta lacuna, optámos por estudar um momento que nos parece revelador e determinante na(s) história(s) por escrever da fotografia em Portugal. Assim, tomando como objeto os *Encontros de Fotografia de Coimbra* (1980-2000), pretendemos, por um lado, avaliar a dimensão da sua diferença e do seu legado e, por outro lado, ajuizar sobre o modelo de transformação dos *Encontros*, primeiro, a sua pretensa passagem de mostra anual a efémera bienal, depois, a eclosão de um novo *modus operandi* e as possíveis razões de uma rutura. Voluntária ou não, a rutura dos *Encontros* aconteceu e a sua adaptabilidade a um novo modelo, supostamente mais adequado ao “espírito do tempo”, carece de verificação. *Retomar percursos que o tempo interrompeu* é uma expressão encontrada, de que nos apropriámos por pura simpatia; usada no parágrafo final de um texto de Jorge Gaspar, do catálogo da exposição *Coimbra*, produzida pelo CAV em 2003, e com sentido diverso daquele que agora propomos, pareceu-nos adequar-se ao objetivo central da dissertação. Com o subtítulo – *uma leitura dos Encontros de Fotografia de Coimbra* – densificámos o objeto de estudo, definindo mais precisamente o campo da análise.

Se num primeiro momento da investigação, acreditámos ser possível reunir documentos e testemunhos que nos permitissem avaliar de forma rigorosa e consistente, como o trabalho realizado ao longo de duas décadas, tinha sido capaz de influenciar novas gerações de artistas e de profissionais das artes, designadamente no campo da fotografia, determinando novos rumos da ação e, sobretudo, novas atitudes do olhar, num segundo momento, confrontámo-nos com um conjunto de dificuldades práticas e de conteúdo que redirecionaram o curso que prosseguíamos, assumindo antes uma linha mais especulativa que se multiplica num conjunto de possíveis caminhos e ‘encontros’. Entre outras dificuldades circunstanciais, destacamos a dispersão da documentação específica dos *Encontros*, ainda não sistematizada, na suposição de que algum dia o venha a ser, o desequilíbrio dos conteúdos e da pormenorização dos mesmos, bem como importantes lacunas de informação - inexistência de textos ou gravações das muitas conferências e seminários realizados, ausência de guiões ou textos de apoio aos *workshops* e volubilidade de outro tipo de documentação como programas, *press-releases* ou dossiers de imprensa. Temos ainda que lamentar a precariedade das respostas obtidas relativamente aos contactos realizados, não da informação prestada e utilíssima daqueles que se disponibilizaram mas dos que nada disseram ou apenas prometeram sem o cumprirem. Sobre a disparidade e inconformidade de respostas e opiniões, elas são reveladoras da subjetividade que sempre condiciona projetos desta natureza e, sobretudo, atestam uma salutar polémica valorativa cujo verdadeiro alcance fica ainda por avaliar, constituindo desafio bastante para voltarmos ao tema.

Quando iniciámos o trabalho de pesquisa documental e bibliográfica, entendemos que nos seria essencial uma leitura ontológica e histórica da imagem fotográfica, pertinente na compreensão dos *Encontros* tanto quanto do projeto que lhes sucedeu; mas, com a evolução da investigação e a sistematização do objeto *Encontros*, refletidas e ponderadas as questões teóricas atinentes ao mesmo, sentimos a necessidade de infletir o desenho inicial e eleger apenas algumas daquelas questões, as que considerámos absolutamente determinantes na problematização e compreensão do objeto de estudo. No que respeita às fontes consultadas, foram de natureza escrita e oral: quanto aos suportes escritos, a pesquisa incidiu sobre uma bibliografia teórica que, por tão vasta, procurámos acondicionar em limites estritos e precisos, e uma bibliografia específica dispersa por catálogos, artigos de reflexão crítica ou de divulgação, quer em jornais quer em revistas da especialidade, entrevistas, *press-releases*, alguns ensaios e duas teses de conteúdos e de credibilidade muito distinta. Quanto aos suportes orais, realizaram-se um conjunto de entrevistas, de acordo com roteiros previamente

definidos mas muitas vezes alterados e aperfeiçoados no decurso da ‘conversa’, dirigidos a interlocutores de natureza diversa: alguns dos responsáveis e corresponsáveis pelos Encontros e colaboradores próximos, comissários, fotógrafos, críticos, professores, galeristas e público em geral; com exceção do que designamos por público anónimo, forçosamente limitado à cidade, cuja abordagem pretendeu apenas avaliar da sensibilidade a um projeto que se crê emblemático, sobretudo, no confronto com o que lhe viria a suceder, já os restantes contactos foram estabelecidos via *e-mail*; quanto às respostas, chegaram-nos de modo diverso - escritas, telefónicas ou presenciais - quanto diversa foi a vontade dos interlocutores quanto ao anonimato o que nos fez crer que as ‘não-respostas’ se justificarão pela recusa de qualquer eventual polémica.

Na primeira parte, abordaremos o contexto histórico da fotografia em Portugal, traçando um breve quadro dos acontecimentos e realçando a importância das ruturas verificadas – de uma monarquia decadente a uma 1ª República belicosa e inconsequente, de uma longa ditadura, solitária e castradora, a uma jovem democracia, da “euforia” dos primeiros anos de abertura e de confusão ideológica e política às inevitáveis e expectáveis transformações do universo cultural e ao progressivo enquadramento nos paradigmas culturais internacionais. Na segunda parte, *retomamos percursos*; a uma brevíssima nota sobre o curso dos *Encontros*¹, sucederão as *leituras* dos mesmos, a partir do seu entendimento como plataforma multifacetada de ação: como agente privilegiado de divulgação do fotográfico, nacional e internacional; como agente de difusão, no inter-relacionamento estabelecido com distintas instituições, locais e regionais, nacionais e internacionais, públicas e privadas; na capacitação e devolução ao público de alguns equipamentos patrimoniais encerrados ou indisponíveis ou na simples abertura de espaços imprevisíveis; como criador de um espaço de comunicação, de discussão e de formação, palco disponível a diálogos previstos e imprevisos, um *fórum* de debates, conferências e *workshops*; como criador de uma rede internacional de colaboração de fotógrafos; como fomentador de projetos curatoriais originais e, bem assim, como facilitador de um escol de técnicos e profissionais da produção de exposições; como editor de fotografias, de catálogos e de cartazes num processo senão ímpar, pelo menos, de significativo alcance, na edição e divulgação ampla da fotografia clássica e contemporânea; como promotor de uma promissora coleção de fotografia; como criador de públicos que, cremos poder afirmar-se, eram, na sua maioria, públicos não especialistas, mas

¹ Uma cronologia anotada dos *Encontros*, bem como a programação das 19 edições, não exaustiva e um pouco desequilibrada nos conteúdos, desequilíbrio que decorre da disparidade da informação e da documentação disponíveis, constam do Anexo I.

que ano após ano, regressavam mais “familiarizados” com o domínio fotográfico, aguçada a curiosidade e o interesse pelo mesmo; pese embora não ser matéria de reflexão autónoma, não deveremos omitir a mobilização militante e benévola de muitos colaboradores que passaram pelos *Encontros*: de facto, o recorrente e endémico subfinanciamento das artes em Portugal, malgrado a substancial alteração na segunda metade dos anos 90, de que os *Encontros* não são exceção (quer num caso, quer noutro), obrigaram a manter sempre o programa inicial de militância associativa e de benevolência da ação. Na parte final deste 2º capítulo, como *projeções*, procuramos avaliar o alcance dos *Encontros* ou o modo como se projetaram através de três domínios específicos - a receção, a crítica e o mercado. Na terceira parte, colocaremos um conjunto de questões, traçando algumas linhas distintas de investigação que nos pareceram, de algum modo, transversais ao curso dos *Encontros* e que, de algum modo, permanecerão em aberto: procurámos construir possíveis pontes entre a reflexão ontológica e epistemológica em torno da imagem fotográfica, implicitamente subjacente ao presente trabalho, e o curso dos *Encontros*, entendidos não apenas como acontecimento físico mas como espaço discursivo de interrogação e discussão: para tanto, escolhemos três questões, explícita ou implicitamente constitutivas do projeto, tal como definido e progressivamente adaptado ou infletido segundo as circunstâncias e o seu próprio devir – História ou histórias da Fotografia?, A Fotografia como Arte: “um falso problema?”, *Portugal fim de século*: missão cumprida?

Como nota (in)conclusiva, a partir da síntese do que precede, avaliaremos a hipótese com que avançamos na proposta de dissertação – o mérito amplamente reconhecido e a valorização testemunhada dos *Encontros* serão suficientes para apostar num segundo fôlego ou a contingência da própria ação em curso, a opção entretanto prosseguida e as condicionantes externas determinarão um novo rumo e um *percurso* definitivamente interrompido?

1. Do tempo e do modo da fotografia portuguesa – uma brevíssima historia dos acontecimentos

"Arte e meio de comunicação de massas, disciplina autónoma e indispensável suporte de investigações interdisciplinares, documento factual e facto poético, rito social e instrumento de poder político ou económico, divertimento amadorístico quanto processo de exegeses estéticas ou metafísicas, a fotografia invadiu a paisagem quotidiana, a biblioteca e o museu do século XX. Existindo há cerca de século e meio, a sua evolução ligou-se a inúmeras coordenadas do saber actual, a sua específica expressividade contaminou a inventiva corrida nas linguagens plásticas desde o impressionismo como veio estruturando todo um novo olhar do mundo, irrompido desde a plenitude do romantismo."

Fernando Pernes, "As Exposições e o Projecto", *Foto Porto – Mês da Fotografia*, Porto: SEC – Casa de Serralves, 1988, p.5

"Contudo, além dos impulsos associados à passagem do século, a actual tendência para historiar adquire maior pertinência pelo facto de a fotografia se encontrar, dentro da história das imagens, num momento de acentuada reflexividade e autocrítica em que se debate o seu lugar na actual «mediaesfera», e se problematiza a oportunidade para essas imagens que se cultivaram na história e adquiriram a autoridade de coisas únicas, singulares e transparentemente representativas."

Sérgio Mah, "Entre Imagens", *Arte Ibérica*, Ano 4, n. 40, 2000, p. 8

As profundas alterações decorrentes da revolução industrial de setecentos, de que se distinguem um acelerado processo de urbanização e um novo paradigma dos modos de produção, terão tido inevitáveis consequências no quotidiano social, cultural e económico, constituindo-se como o lastro fundador da modernidade. É neste contexto de “revolução” auspiciosa que já no século XVIII surgirá a fotografia cujas funções documentais se alicerçam nalguns dos epifenómenos caracterizadores da sociedade industrial: o aumento e o crescimento das cidades, uma economia monetária, a industrialização, as comunicações e, naturalmente, a acentuada transformação das noções de espaço e de tempo. O carácter mecânico da fotografia legitima-a como imagem da sociedade industrial de que é instrumento. Como afirmou Walter Benjamin “[...] sabe-se que tinha chegado a hora da sua invenção e que esta foi pressentida por vários daqueles que, independentemente uns dos outros, trabalhavam com um mesmo objectivo: fixar as imagens na câmara escura, conhecida pelo menos desde Leonardo.” (Benjamin, 2006: 243). De facto, se a partir do Renascimento foram inúmeros os avanços técnicos coadjuvantes do desenho, da representação e da construção da imagem, avanços que gozaram das novas circunstâncias de uma Europa mais esclarecida, só as condições proporcionadas por novos conhecimentos técnicos e científicos facilitariam o surgimento de algo verdadeiramente novo: “la société industrielle est-elle pour la photographie sa condition de possibilité, son principal objet et son paradigme” (Rouillé 2005: 30). As primeiras descrições, olhadas à luz da evolução histórica do *medium*, visam, sobretudo, os aspetos técnicos e materiais como evidenciam os escritos de Niépce² mas também os de Talbot³ e Bayard⁴ cujas invenções são sustentadas, pelos próprios, em argumentos técnicos: os resultados de Niépce a que se juntariam as experiências de Daguerre⁵, permitiram a obtenção de imagens positivas fixadas de uma forma duradoura, enquanto as de Talbot e Bayard conduziram ao negativo e à possibilidade aberta à reprodução em série da imagem obtida. Este pressuposto da prevalência da *tekhné* sobre a *ars* continuaria a dominar no ensino da fotografia. Situação contrária é a que ocorre nos textos especializados de crítica ou história onde começa a revelar-se uma preocupação em definir o *medium* e secundarizar, por vezes, o seu suporte técnico, justificando-se a fotografia como parte

² Nicéphore Niépce (1765-1833), de nacionalidade francesa, foi considerado um dos inventores da fotografia, conferindo-se-lhe a autoria do primeiro exemplar fotográfico, datado de 1825.

³ Henry Fox Talbot (1800-1977), de nacionalidade britânica, foi outro dos “inventores” da fotografia, segundo um novo processo que designou por *calotipo*.

⁴ Hippolyte Bayard (1801-1887), pioneiro da fotografia francesa, aperfeiçoou, em 1839, um processo de obtenção de uma imagem fotográfica em positivo sobre papel.

⁵ Louis Daguerre (1787-1851), físico e pintor francês, foi o autor da primeira patente para um processo fotográfico - o daguerreótipo - em 1835.

integrante dos sistemas de representação, realçando, para tanto, a “invenção” como resposta à precariedade técnica dos sistemas anteriores, designadamente da pintura, na representação mimética da realidade. Dominada a técnica, a questão essencial parece ser a possível inscrição da fotografia nos universos da Ciência ou da Arte: se Arago⁶ defendia a primeira hipótese, Niépce, e o próprio Daguerre, associam-na antes à Arte, como Talbot também o faria, afirmando “esta nova arte chamada fotografia”. Sem iludir distintas práticas alternativas servidas pela fotografia, que não apenas a fotografia-documento, pode afirmar-se que ao longo da sua história se veio confirmando essa conquista de múltiplos domínios de ação e integração do fotográfico na arte e em tantos outros modos e expressões do conhecimento contemporâneo. Assim, na evolução do tempo fotográfico, reconheceu-se a natureza essencialmente híbrida da fotografia, o que alimentou polémicas e querelas várias, sobre as hipóteses da sua pertença a distintos domínios; a ultrapassar este hipotético conflito e de acordo com a ideologia moderna, a fotografia tende a afirmar-se como género autónomo que assenta num processo tecnológico específico. “Nessa maturidade moderna paralela à modernidade da Pintura, a Fotografia bastará a si mesma e não prestará contas a ninguém: começará a ser entendida como uma linguagem autónoma que constitui um verdadeiro género ou paradigma cultural por si mesma” (Flores 2005: 96). Da fotografia fixa à imagem em movimento, do cinema e do vídeo ao imaginário eletrónico de inspiração fotográfica, são inúmeras as suas manifestações e a sua ubiquidade é hoje uma realidade com que nos confrontamos, não sem alguma incomodidade decorrente dessa onnipresença que ocupa e prevalece no espaço e no tempo da nossa contemporaneidade: “Graças a ela [a Fotografia] nos apropriamos simbolicamente do mundo e mediatizamos nossa percepção do que está próximo e do que está distante e assimilamos tudo isso sem consciência alguma: o meio, em sua definição moderna, torna-se subtil, natural e transparente” (*idem*: 97).

Criadas as condições, encontrada a oportunidade, a fotografia surge satisfazendo a necessidade de perfeição das imagens e a possibilidade da sua multiplicação: reprodução e reprodutibilidade estavam agora asseguradas. Enquanto a busca da perfeição na representação mimética do real está ligada a conceitos filosóficos que sustentam uma visão objetiva e exata, a reprodutibilidade, assim como o automatismo, ligam-se às idiossincrasias de uma nova era, iniciada com a Revolução Industrial e de que são ícones as imagens de *Tempos Modernos*, de Charlie Chaplin. A fotografia exata, verdadeira e natural cumpre todas as exigências de um

⁶ François Arago foi um matemático, físico e político francês que assumiu a proclamação do invento daguerriano, tendo-o feito na Academia das Ciências de Paris em 1839.

código de comunicação visual; moderna por excelência, a possibilidade das imagens nasce com o positivismo de Comte e, conceptualmente, “retrata” uma realidade certificável. Mas desde as origens sabemos que não é assim porque os atributos enunciados são apenas uma parte da verdade fotográfica. Assim, encontradas as condições propiciadoras de inovação e difusão técnicas, quer pelo conhecimento mais elaborado dos preceitos físicos e químicos oriundos de uma investigação científica em constante progresso, quer do novo ambiente industrial em permanente expansão, sem omitir as condições artísticas resultantes de um certo grau de impasse relativo às intrínsecas limitações das “clássicas” representações da realidade, designadamente a pintura, e ainda, como referimos, as circunstâncias de uma sociedade moderna que despontava como afirmação de uma revolução ideológica, política, económica, social e cultural, reunidas todas estas condições, é anunciada, em 1839, essa nova invenção – a fotografia - que, todavia, ficará inscrita como a natural sequência de múltiplas tentativas mais ou menos conseguidas ou frustradas, que em simultâneo ou diacronicamente se foram experimentando. Como escreveu José-Augusto França “Os fenómenos históricos não se justapõem mas sobrepõem-se, numa coexistência de tempos positivos e negativos, contando para o futuro ou descontando um passado em dissolução.” (França, 1966: 347)

A situação traumática vivida pela sociedade portuguesa nessas primeiras décadas do século XIX, sobretudo até à vitória liberal de 1834, mas com perturbações que se prolongam, tanto de carácter político como económico e social, deixam inevitáveis sequelas na prática cultural e artística. Tendo em conta a consequente escassez de meios financeiros e o notável atraso cultural que restringia as referências estéticas e os modelos de ensino, parece surpreendente que a notícia de um novo meio de produção e de reprodução de imagens - a fotografia – chegada de França, fosse, desde logo, objeto de divulgação, aliás, com inusitada celeridade. Quase em simultâneo, são publicadas as notícias sobre o novo invento em Lisboa e no Porto, respetivamente, em *O Panorama*⁷ e na *Revista Litterária*⁸: cada um anunciava as descobertas de Daguerre e de Talbot, numa clara manifestação das influências francófona e britânica que se impunham na capital e a norte. Os dados estavam lançados mas o jogo não se desenrolou de forma fluida e consequente, pelo contrário. A fotografia esteve, desde sempre,

⁷ “Revolução nas artes do desenho” era o título do artigo publicado em *O Panorama – Jornal Litterario e Instructivo da Sociedade Propagadora dos Conhecimentos Úteis*, e nele, salienta-se: “[...] A natureza aparece retratando-se a si mesma, copiando as suas obras assim como as da arte, não em painéis presenciais, inconstantes e fugitivos, como eram e são os rios, os lagos, as pedras e metaes polidos, mas em matéria que retém o simulacro do objecto visível e o fica repetindo com a mais cabal semelhança ainda depois de ausente.” (Sena, 1998: 13)

⁸ “Desenho obtido pela luz, ou processo segundo o qual os objectos por si mesmos se desenharam sem socorro de lápis” era o título do artigo publicado na *Revista Litteraria*, que copia, depois, a memória do relato de Talbot (*idem*: 16)

muito dependente da atividade editorial o que em Portugal, com um mercado reduzido, fechado e desatualizado, prejudicava a própria atividade tanto quanto a sua divulgação; por isso, a efemeridade de muitas publicações que proliferaram em épocas mais favoráveis, paralelamente à frustração imediata de tantos outros projetos. Em Portugal, se são raras as tentativas de uma construção retrospectiva da fotografia, ou seja, da sua história, não são menos raras as reflexões críticas a propósito, e se a função divulgadora, tão determinante, requeria um papel ativo e influente da imprensa, tal raramente aconteceu. Numa história que se encaminha para o segundo centenário, encontramos momentos diversos de atenção à fotografia o que refletirá, por um lado, as vicissitudes do próprio *medium* e, por outro, as condições internas de desenvolvimento, condicionadas, essas, pela curiosidade, e pelo “engenho e arte” que só o último quartel do século XX viria proporcionar. E se hoje a situação é de relativa expectativa, aqui estão, de novo, tempos difíceis e de incerteza.

1.1. Da história e da crítica de fotografia

“Ao longo das investigações, tive a sensação de, por vezes, estar num país «ainda» muçulmano, onde a relação com as imagens foi sempre perturbadora e conturbada...”⁹

“São demasiado estranhas as condições e as repercussões da fotografia durante mais de século e meio”, diz António Sena e acrescenta que terá sido o “difícil relacionamento” com as imagens, fotográficas e não só, a causa imediata do reconhecido atraso e pobreza das nossas artes visuais, durante os séculos XIX e XX (Sena, 1998: 7). Encontraremos sempre razões de ordem política, económica e social que sustentem e justifiquem esse atraso cultural que algumas vezes reputamos de endémico mas de que os anos de oitocentos parecem ser exemplares; sobre eles, no dealbar do século, escreveu Ramalho Ortigão: “quando melancolicamente o considero [o século XIX] do ponto de vista da arte, faz-me o efeito de ter sido entre os demais séculos da nacionalidade portuguesa, o mais inativo, o mais infecundo, o mais oco.” (cit. por França, 1966: 346)

Olhar o percurso destes anos da fotografia em Portugal, da criação à difusão e à divulgação, falham os suportes que permitam a coerência de uma análise circunstanciada. É isso mesmo que afirma António Sena quando em 1989, exatamente século e meio depois da “invenção” e da “boa nova”, aproveitando o convite que lhe foi dirigido para organizar uma exposição sobre a fotografia portuguesa que haveria de estar presente na Bélgica, durante a

⁹ António Sena, *História da imagem fotográfica em Portugal*, Porto: Porto Editora, 1998, p.7

Europália 91, afirma no prefácio do respetivo catálogo: “Jusqu’à cette date, aucune rétrospective de la photographie au Portugal n’avait été réalisée, de quelque manière que ce soit. On n’en connaissait pratiquement rien du tout.” (Sena 1991: 16) Na mesma ocasião e aproveitando da iniciativa, a Imprensa Nacional-Casa da Moeda fez publicar a coleção Sínteses da Cultura Portuguesa, onde integrou *Uma História de Fotografia – Portugal 1839-1991*, também esta da autoria de António Sena. Porque se tratava de uma síntese, a história é forçosamente limitada como são sobretudo limitadas as imagens; tratava-se da “primeira panorâmica da fotografia em Portugal” que viria a ser amplamente ultrapassada pela “sua indispensável obra de grande fôlego - *História da Imagem Fotográfica em Portugal – 1839-1997*” (Sougez 1996: 167)¹⁰, publicada em 1998, que constitui, efetivamente, um trabalho de referência. Se excetuarmos um texto pioneiro de Augusto Silva Carvalho publicado no *Boletim da Academia das Ciências* (1940/41) sob o título “Subsídios para a história da introdução da fotografia em Portugal”, em jeito comemorativo do primeiro centenário da fotografia, bem como artigos diversos dispersos por jornais e revistas generalistas ou da especialidade, e artigos esparsos em catálogos ou monografias temáticas ou de autores, quase sempre sem grande sistematização bibliográfica, podemos concluir que a investigação crítica sobre o tema foi desde sempre muito limitada. Se por um lado a *História da Imagem Fotográfica* constitui a tal referência incontornável para quem quiser abordar qualquer investigação que se relacione com a fotografia que se fez em Portugal ou que aqui teve lugar, por outro lado, a sua leitura atenta é, a um tempo, objeto de espanto pela minúcia e a sistematização da pesquisa e pelo alargado espetro documental de que faz prova, e de surpresa pelo modo desabrido com que o autor enfrenta, questiona e denuncia os seus pares.¹¹ Sabemos que estão ali evidenciados alguns dos atributos que fomos encontrando subliminarmente, ou de forma mais explícita, ao longo da História e das histórias que o autor encadeia de modo sedutor; sabemos também que esse desabafo, e entendamo-lo como tal, reflete algumas das idiossincrasias do nosso limitado universo artístico, senão, as nossas próprias idiossincrasias, mas esta síntese tão contundente alerta-nos para a questão essencial a que nos propomos neste

¹⁰ A *História da Fotografia* de Marie-Loup Sougez, de 1996, teve tradução portuguesa (2001) de Lourenço Pereira que também adaptou com Suzana Ramos, sendo acrescentados nesta edição dois capítulos sobre fotografia portuguesa: “A fotografia em Portugal no século XIX” e “A fotografia em Portugal, do início do século até 1974”.

¹¹ “Parece-me que os modelos continuam a ser estrangeiros, imitados e desfasados, sem a mínima contribuição original. Comissários que se expõem, expositores que são secretários, directores que são comissários, fotógrafos que são directores, críticos desconhecidos sem preparação específica, deputados ou jornalistas que querem ser «artistas-fotógrafos», enfim, responsáveis sem qualquer preparação, sem obra feita ou de obra feita não criticada, sem investigação, ao sabor de circunstâncias de visibilidade e promoção social e política, enredados em trocas de favores e circuitos burocráticos, sem que ninguém o denuncie apoiado em factos provenientes de uma investigação e comparação sérias.” (Sena, 1998: 365).

trabalho – a de compreender até que ponto os *Encontros de Fotografia de Coimbra* fizeram história e como é que essa história se perde nos meandros insidiosos de *um percurso que o tempo interrompeu*.

Em 1989, marcando os cento e cinquenta anos da invenção da fotografia, ou talvez melhor, da sua descoberta, verificou-se por parte da Secretaria de Estado da Cultura a intenção de constituir uma coleção de fotografia, facto que retomaremos mais à frente, e que trazemos aqui na sequência do que acima ficou sobre um certo ambiente de críspação pressentido ou registado, não só nas palavras de António Sena mas de outros teóricos e críticos, como Pedro Miguel Frade, Alexandre Pomar ou Cerveira Pinto, este com particular acutilância¹², e limitamo-nos apenas a alguns nomes relevantes do estudo e da observação da fotografia em Portugal. Para comissário da coleção e da exposição que viria a realizar-se com uma parte do acervo já reunido¹³, volvidos cerca de um ano e meio, foi convidado Jorge Calado que na resenha elaborada sobre o modo como surgira o projeto e sob o título “Uma explicação... Quase um ano depois”, teve a oportunidade de reforçar a ideia do ambiente de mesquinhez¹⁴ já denunciado, em que se esgrimiam razões e argumentos, muitas vezes contraditórios. E afinal, o que estava aqui em causa era tão só o enriquecimento do património nacional e a possibilidade de, doravante, o país dispor de um acervo fotográfico de cariz internacional, para o qual se pretendia um futuro auspicioso e, nas palavras do comissário, “uma utilização racional” e “um lar adequado”, pretensões que, ultrapassadas duas décadas, permanecem sem a solução mais adequada; “acondicionada” no Centro Português de Fotografia para onde foi transferida depois de um breve trânsito por Serralves, a coleção tem pouca ou nenhuma visibilidade, pelo que se deverá falar antes numa inutilização só por si irracional. Esta aparente inoperância ou inconsequência do “poder”, é um problema grave que nos acompanha desde há muito e que decorre, na fotografia como noutras formas de expressão, não só culturais, de um secular atraso aos níveis do ensino e da profissionalização

¹² “Estou farto das pedras, da falta de foco, da indecisão paisagística, do amadorismo viajero, do caciquismo pseudo-académico, em suma, do neo-realismo penitente e do miserabilismo auto-indulgente da fotografia portuguesa. Estou farto dos orgasmos críticos vertidos pelo Doutor Jorge Calado sobre a Foto-Porto. E estou *hasta las narizes* da sapiência histero-fotográfica do António Sena, bem como do génio patológico de Paulo Nozolino. Sobra, definitivamente, sadomasoquismo onde deveria haver criatividade. Sobra arrogância onde deveria haver pedagogia. Sobra, no contraponto à incultura dominante da fotografia portuguesa, o sectarismo pseudo-rigorous e a erudição parasita de uns senhores que não desistem (apesar da utopia) de ser os latifundiários da cultura fotográfica nacional.” (Cerveira Pinto, *O Independente*, 26 Out.1990)

¹³ *1839 – 1989 Um Ano Depois*, seleção de fotografias e edição de catálogo de Jorge Calado, Lisboa: S.E.C, 1990

¹⁴ “(...) a ideia e a decisão de criar uma Coleção Pública de Fotografia foram imediatamente criticadas pelas razões mais contraditórias. Sibilina ou anonimamente, circulavam, nos chamados meios mal informados, os argumentos mais especiosos; aqui e ali, com as habituais distorções e omissões dos vesgos [...] demonstrava-se cobardemente um teorema a partir de premissas falsas. De tudo se ouviu ou escreveu.” (Calado 1990: 14)

dos “agentes”. Depois de um “infecundo” e conturbado século XIX, que os intelectuais da altura, como Ortigão ou Antero¹⁵, lamentavam, sucedeu-lhe um novo século em que uma quase metade se desvaneceu no obscurantismo e no “orgulhosamente sós”. Sobre uma desejável abertura da economia, da sociedade e da cultura aos valores contemporâneos que entretanto se afirmavam numa Europa pós-traumática, prevaleciam em Portugal os paradigmas obsoletos de uma ditadura anacrónica.

Foi preciso aguardar por 1974, quando o fim da ditadura, por cansaço de um regime e esgotamento de uma guerra colonial sem fim à vista, permitiu, finalmente, um *aggiornamento* da cultura portuguesa. Logo nos últimos meses do ano foi criada a já referida Secretaria de Estado da Cultura cujas competências abarcavam a criação e o património cultural; as sucessivas transformações orgânicas por que a nova Secretaria passou nos anos subsequentes, não afetaram as determinações legais e programáticas de coordenação e regulação dos diferentes domínios da cultura. No âmbito dessas competências, e no que à fotografia concerne, em 1977, a SEC dá o aval ao projeto de José Luís Madeira e Benito Martinez, para o levantamento dos arquivos fotográficos de Lisboa, projeto que se constituiria como o embrião do Arquivo Nacional de Fotografia. Nesse mesmo ano, a Direção-Geral da Ação Cultural, organismo tutelado pela SEC, solicita a António Sena, um projeto de estruturação de um serviço específico de Fotografia, a integrar naquela Direção-Geral¹⁶, projeto que, como seria espectável, nunca passou disso mesmo. Só vinte anos depois, pela Lei Orgânica de um novo Ministério da Cultura, seria garantida a criação do Centro Português de Fotografia¹⁷.

A fotografia foi, desde sempre experimentada, cultivada e divulgada, mesmo nos horizontes limitados de um Portugal ‘por cumprir’; foi estudada e discutida nas fronteiras da nossa periferia; mas a história crítica desse processo continua por fazer, ou dele existem apenas boas resenhas ou críticas, e se a situação é hoje objetivamente diferente, não se terá ainda constituído um *corpus* teórico suficiente e consensual. Uma das críticas mais comuns ao universo das artes em Portugal é a da inexistência de crítica e por paradoxal que tal possa parecer, em tom crítico ou como lamento, diz-se existirem os interessados, os curiosos, os

¹⁵ “A uma geração de filósofos, de sábios e de artistas criadores, sucede a tribo vulgar dos eruditos sem crítica, dos académicos, dos imitadores...”, Antero de Quental, *Causas da decadência dos Povos Peninsulares nos últimos três séculos*, discurso proferido na 1ª sessão das Conferências Democráticas, Casino Lisbonense, 27 de Maio 1871. <http://aulaportuguesonline.no.sapo.pt/causas.htm> (consulta efetuada em 22 de Out. 2012)

¹⁶ António Sena dá conta das principais linhas orientadoras do projeto que vão desde o “Levantamento e Estudo” à criação de um “Museu Português da Fotografia” (Cf. Sena, 1998: 305, 306).

¹⁷ Dos objetivos do CPF, constavam: “[...] garantir aos cidadãos condições para o conhecimento, utilização e fruição do seu património fotográfico, e ao mesmo tempo, implementar uma apreciação crítica desse tipo de produção, bem como assegurar a transmissão da produção cultural da sociedade contemporânea...”. (*Idem*: 361)

estudiosos, os comprometidos¹⁸, mas não os críticos cujo desempenho espectável, no quadro das artes contemporâneas, é o de assistirem a obra, de a prolongarem, produzindo-lhe um sentido e um valor. Tempos houve em que a crítica era competência dos eruditos e dos académicos; a contemporaneidade assistiu a uma crescente complexidade dos domínios artísticos e da sua relação com a sociedade, aumentando a diversidade e a especificidade dos discursos e refletindo a crítica, essencialmente, uma (re)interpretação das obras, paralela à dos próprios criadores, “um discurso em conversa com outro discurso” (cit. por Gorjão, 1996: 205). Nos anos 80, teve início uma nova conjuntura política, económica, social e cultural, propiciadora do surgimento de novos protagonistas; na cena artística, surge uma nova geração de críticos, como surge uma nova geração de artistas¹⁹. O reconhecimento dessa nova categoria e a sua ‘profissionalização’ não foi, todavia, um processo sem sobressaltos, decorrentes de um mercado editorial escasso, frágil e em progressivo declínio: hoje, desaparecidas as revistas da especialidade como a *Arte & Leilões*, a *L+Arte* e até a *Colóquio/Artes*, frustrados alguns títulos de existência mais efémera, alguns deles oriundos da universidade, de institutos públicos ou de voluntarismos individuais, restam os jornais diários e os semanários, onde a crítica de arte é cada vez mais residual, demasiado centralizada e sempre condicionada pela oportunidade editorial, o quinzenário *JL* que prossegue numa missão ‘quixotesca’ e alguns títulos *on line* que, apesar de em muitos ser inegável a atualidade e qualidade das matérias tratadas têm obvias e consequentes restrições de acesso.

Num dos muitos balanços do século XX, produzidos na oportunidade do novo século, Sérgio Mah afirmava que a pressentida “tendência para historiar” decorria do facto da fotografia cruzar um tempo de “acentuada reflexividade e autocrítica em que debate o seu lugar na actual «mediaesfera», e se problematiza a oportunidade para essas imagens que se cultivaram na história e adquiriram a autoridade de coisas únicas, singulares e transparentemente representativas” (Mah, 2000: 8). Chegaria, então, um tempo de mudança.

¹⁸ “Generalizando, o sentido mais forte da opinião dos diversos agentes é que em Portugal não existe crítica de fotografia. O que se encontra é pessoas que escrevem ou escreveram regularmente sobre fotografia, pessoas com interesse especial pela fotografia, “comentadores” cujo conhecimento da história e da actualidade fotográfica acompanha quase sempre o envolvimento na sua divulgação.” (Gorjão, 1996: 201)

¹⁹ Em tempos de razoável ecletismo e maior cosmopolitismo, assistimos, nos principais órgãos de comunicação escrita, ao confronto de diferentes perspetivas, por vezes, sobre os mesmos objetos, obras ou exposições: pelas páginas do *Expresso*, de *O Independente* e do *Público*, ou do *JL*, principais periódicos que dedicaram uma atenção específica às artes, passaram muitos críticos, alguns deles que se “especializaram” na crítica fotográfica.

1.2. Da difusão e da edição de fotografia

"Poucas obras se têm publicado em Portugal sobre fotografia e, das que o foram, muitas são de carácter claramente erudito e universitário (...) num país onde, salvo raras e honrosas excepções, se vive desprovido duma crítica fotográfica competente e regular." ²⁰

Nos primeiros anos da década de 40, logo após a divulgação do daguerreótipo em Portugal, há notícia de alguma prática fotográfica, quer na ciência quer nas artes. Por essa altura, alguns estrangeiros instalam-se no país ou aportam a Lisboa, aproveitando, talvez, o clima ameno e a luz da cidade; entre os primeiros de que há notícia, fala-se de um tal Thiesson que “antes de 1845 tinha daguerreotipado um bom terço da gente de Lisboa”, como consta do *Jornal de Bellas-Arte ou Mnemomozyne Lusitana* e de que fala António Feliciano de Castilho, pela mesma altura, na *Revista Universal Lusitana*, num extenso artigo ficcionado, onde define o retrato como “um verdadeiro espelho com memória” (cf. Sena 1998: 27, 29). Entre retratistas, litógrafos, pintores ou arquitetos que contestavam, por esses anos, o ensino desatualizado e reivindicavam a reforma de Bellas-Artes, são muitos os nomes que se cruzam nos primórdios da fotografia, esparsos e contraditórios, os testemunhos que nos deixaram.

As fotografias de época que chegaram até nós, de autores nacionais ou estrangeiros, que nos visitavam ou por cá se estabeleciam, são no essencial, e à semelhança do que acontecia lá fora, retratos ou fotografias de paisagem. À época, o romantismo ainda estava vivo e os temas eleitos pelos primeiros fotógrafos eram-lhe próximos. “Limitados pelos longos tempos de exposição, os pais da fotografia treinaram as suas objectivas na imobilidade dos monumentos e estatuária. A nova arte da fotografia era uma arte de paciência que se casava bem com a perenidade secular das abadias e catedrais.” (Calado, 1990: 25). Entre nós, *O Panorama*, além de pioneiro a noticiar o invento fotográfico, foi também o primeiro a publicar, em 1842, uma gravura a partir de um daguerreótipo - a fachada nascente do Palácio da Ajuda; aquela orientação prevalecerá nos anos seguintes, como fica patente no anúncio publicado em 1868 pela Academia Real de Bellas-Artes de Lisboa, informando sobre a disponibilidade de fotografias dos principais monumentos do país, bem como de outros objetos artísticos pertencentes às coleções nacionais (cf. Sena 1998: 57). Se os temas utilizados pelos primeiros fotógrafos se cingiam a motivos domésticos ou de relativa proximidade, como acontecera com Niépce e Talbot a registarem os ambientes familiares e a paisagem alcançada das janelas dos respetivos estúdios, a fotografia rapidamente se envolve

²⁰ Gérard Castello-Lopes, *Reflexões sobre fotografia. Eu, a Fotografia, os Outros*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 5

em projetos de maior fôlego, acompanhando o gosto pelas viagens e pelos ambientes “exóticos” de um colonialismo vivo e atuante. A fotografia era, no essencial, documento e assim continuou até ao último quartel do século XX; também nesta filiação documental não nos afastamos do que acontecia noutros lugares, de cultura mais sólida e cosmopolita.

Do ponto de vista da difusão da fotografia, terá sido em 1849, na *Exposição Industrial de Lisboa*, que se pretendia uma montra do nosso “progresso”, que se exibiram, pela primeira vez, fotografias (daguerreótipos) de diversos autores cuja seleção terá sido norteadada pelo “[...] princípio do bello, que mesmo nas artes úteis é uma condição assaz attendível.” (cit. por Sena, 1998: 35). Se a *Exposição Internacional do Porto*, de 1865, integrou a fotografia ao lado das Bellas-Artes, os exemplares estavam de tal modo dispersos, que não terá resultado dessa exposição, qualquer benefício para o seu conhecimento. Haveria que passar ainda muito tempo para que a fotografia gozasse, finalmente, de protagonismo nas exposições públicas, enquanto o ia conquistando em publicações diversas; aliás, tem sido objeto de aturada reflexão, a questão relativa ao modo mais eloquente de olhar a fotografia: será o espaço público, o dos salões, dos museus ou das galerias de arte, o mais propício ou, pelo contrário, a sua divulgação a partir do suporte gráfico, do livro, do catálogo ou da revista, porque mais intimista, resolve de forma mais adequada a aproximação e a sua compreensão? Não é este o entendimento de Jorge Calado que, em 1991, a propósito da exposição *1839 -1889 Um ano depois* de que falámos, afirmava que nada igualará a emoção que provoca o confronto direto com uma fotografia²¹. Mas esta questão, a que voltaremos, parece hoje ainda mais incisiva e pertinente, quanto a mediatização da fotografia ou dos seus congéneres, cinema e vídeo, sobretudo a partir dos suportes digitais, permite conciliar uma ampla divulgação - o visionamento de uma exposição ou de uma obra, a visita a um arquivo, a recuperação de um ficheiro - na intimidade doméstica ou em qualquer lugar ou tempo que a necessidade ou o desejo o solicitem.

Sucedem-se as publicações, umas mais duradouras, outras demasiado efémeras; para além dos artigos sobre a resolução técnica dos registos, ensaiavam-se, por vezes, arremedos de reflexão doutrinal que visava, sobretudo, a natureza da fotografia, as suas relações epistemológicas e o seu lugar entre a ciência, a técnica e a arte; das reproduções presentes

²¹ “[...] acho que a colecção deveria continuar e que deveria ser visível, que há todo um trabalho de divulgação e de acessibilidade desta colecção que é necessário fazer (...) porque há muita gente, mesmo aquela que faz e conhece fotografia que nunca viu um Atget ou um Bill Brandt ao vivo, e há uma grande diferença em relação a vê-las nos livros.” (Jorge Calado, “Uma Árvore com muitos ramos”, entrevista conduzida por Alexandre Pomar, in *Expresso-Revista*, 23 Fev. 1991)

nesses órgãos de divulgação, predominava um Portugal pitoresco, com os seus recantos aprazíveis, os seus monumentos e figuras do povo. Nos últimos anos de oitocentos era notável a produção editorial quer de periódicos quer de fotografia ligada à edição de postais, processo que se acentua na passagem do século e que decorrerá, sobretudo, do crescente interesse pela descoberta de novos horizontes e paisagens, por parte de uma sociedade progressivamente mais aburguesada; também nos modelos não divergimos do que se ia fazendo noutros lugares. Todavia, as “artes do desenho e da fotografia” pareciam “condenadas ao fracasso”, porquanto nas obras editoriais de maior fôlego, a fotografia era despreciada quando não inexistente. (cf. Sena, 1998: 82). De entre as publicações efémeras, a *Arte Photographica: revista mensal dos progressos da photographia e artes correlativas*, publicada no Porto, entre 1884 e 1885, à frente da qual estavam Carlos e Margarida Relvas, que terá sido a revista de maior qualidade publicada durante o século XIX; foi nas suas páginas que surgiram as primeiras reportagens sobre a África de Cunha Morais²² que, em 1885, deram origem à publicação de *A África Ocidental* que reuniu uma grande parte daquelas reportagens. Pela mesma altura e também no Porto, deve destacar-se o notável trabalho do estúdio de fotografia de Emílio Biel²³, que em 1874 empreende um levantamento documental do país, o mais importante realizado durante o século XIX.²⁴ Entretanto, em 1879, por iniciativa de José Júlio Rodrigues, professor do Instituto Industrial de Lisboa, realizou-se a *I Exposição Nacional de Photographia*, amplamente participada por expositores estrangeiros e aberta à fotografia não científica, onde participou Carlos Relvas²⁵. A realização de fotografias, à época, era morosa, complexa e dispendiosa; exigia conhecimentos de física e de química, ainda que rudimentares, e, mais ainda, exigia grande disponibilidade financeira que suportasse a curiosidade, a necessidade ou até o diletantismo e que só uma fortuna pessoal, no caso de Relvas, ou uma atividade comercial consequente, podiam suportar. No final desse mesmo ano, foi criado o Centro Artístico Portuense em que participavam alguns vultos da fotografia, como Emílio Biel, Paz dos Reis e o mesmo Carlos Relvas. Nesse Centro Artístico ter-se-ão realizado as primeiras conferências sobre a história da arte nacional, usando, para tanto, documentos fotográficos já disponíveis ou realizados para a ocasião. Entre uma expedição científica à Serra da Estrela e a

²² J. Augusto Cunha Moraes foi para Luanda ainda criança, estudou em Portugal e regressou a Angola tendo participado e fotografado em diversas viagens de reconhecimento paisagístico e etnográfico. Algumas das suas fotografias, *Viagem em Angola 1877 - 1897*, estiveram presentes nos 11^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*.

²³ Emílio Biel foi um editor e fotógrafo alemão que depois de uma curta passagem por Lisboa, se estabeleceu no Porto tendo sido uma das personalidades mais influentes da fotografia portuguesa da época. *No trilho dos cavalos de ferro*, foi uma exposição presente nos 13^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*.

²⁴ *Caminhos de Ferro Portugueses da Beira Alta* (1882) e *Portugal – Gerez* (1900). (cf. Sena, 1998)

²⁵ Um dos fotógrafos mais importantes do século XIX português, Carlos Relvas, abastado proprietário agrícola ribatejano, esteve presente nos 10^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*.

I Exposição do Centro Artístico Portuense, a década de 80 foi pródiga em debate e no aprofundamento da relação entre a fotografia e as artes, os registos patrimoniais e a ciência e investigação. Eram também os anos decisivos para a edição fotográfica, com a expansão da fototipia que se revela a técnica mais adequada, já utilizada por Relvas e Biel. Apoiados neste processo, dava-se então início ao levantamento e registo fotográfico do país: Biel encarregar-se-ia, sobretudo, das grandes obras de arquitetura e de engenharia, Relvas atenderia às artes e à paisagem e Cunha Morais voltaria à sua África para registar paisagens, povos e costumes.

Por repto de *A Arte Photographica*, de 1884, foi lançada a ideia de uma grande *Exposição Internacional de Photographia*, que viria a ter lugar no Porto, dois anos depois, e para a qual foram convidados “fabricantes de aparelhos e produtos, os editores de quaisquer obras photographicas de todos os paízes” (cit. por Sena, 1998: 113). Uma exposição desta natureza constituiu-se como a primeira e a única alguma vez realizada em Portugal. Longo tempo passaria até que se reunissem de novo as condições e o ânimo necessários à prossecução deste tipo de iniciativas e sem a dimensão e o arrojo de que aquela se revestiu. Em 1987 assistiu-se à criação da Academia Portuguesa de Amadores Photographicos, altura em que é lançado um Boletim e uma exposição – a primeira e a última a acompanhar a vida efémera daquela Academia. Esta exposição e uma outra realizada por Paulo Plantier constituem-se como as primeiras referências a uma atividade fotográfica independente, pelo menos, até à criação do Grémio Portuguez de Amadores Photographicos, em 1890. Com uma vida tão efémera quanto a da Academia, o Grémio produziu, contudo, bons *portfolios* dos seus associados.

É exatamente no último dia do ano de 1899, que se inaugura em Lisboa, na Sociedade de Geografia, a *I Exposição Nacional de Photographias de Amadores* que teve honras de primeira página no jornal *O Século*, facto inesperado porque raras eram as notícias sobre acontecimentos culturais com chamada à primeira página. Da notícia, salienta-se, por um lado, a questão das fronteiras entre fotografia e arte²⁶, tão presente no debate e na reflexão teórica, e, por outro, a lamentável ‘trica’ nacional. Na viragem do século a fotografia democratiza-se, graças à simplificação dos processos, tanto dos aparelhos (a Kodak, de 1888,

²⁶ “[...] Não entraremos aqui na debatida questão de saber se a photographia é ou não uma bella-arte. O incontestável é que em paridade de circunstâncias e de meios, um cliché de um mesmo trecho indica se o operador é uma simples machina ou uma alma de artista; d’ahi vem o poder afirmar-se que, se a photographia não pode ser considerada como uma das bellas-arts, muitos dos actuais expositores são verdadeiros artistas.” (cit. por Sena 1998: 159,160)

e a Pocket, de 1895) quanto das películas e das técnicas de impressão²⁷. Multiplicam-se as publicações de divulgação fotográfica e os manuais de iniciação, prova do alargamento do acesso às técnicas fotográficas e do interesse de um número cada vez maior de adeptos. A fotografia tem agora uma utilização muito mais vasta, quer no domínio público quer no domínio privado e amador; no primeiro caso, salientam-se a imposição legal da reprodução fotográfica em documentos de identificação pessoal, uma imprensa em ascensão que aproveita da profunda evolução tipográfica assente nos progressos tecnológicos que permitiam agora a impressão direta da fotografia nas páginas dos periódicos, sem a mediação da gravura, e os naturais avanços em diversos domínios da ciência - da medicina à astronomia. No domínio privado, a simplificação tecnológica e dos processos químicos de revelação, não só democratizaram o uso como puseram à prova o próprio conceito da fotografia. Aliás, é por esta altura que se acentua a cisão entre fotógrafos amadores e profissionais, com aqueles a experimentarem novos processos técnicos e estéticos e a constituírem-se em grupos de tendência, visando, com isso, uma demarcação dos profissionais ligados a um comércio organizado e em expansão, ao mesmo tempo que se acentuava a distinção entre “o documental, por um lado, e o poético, por outro, aquele que permitia, de facto, fazer “clichés de arte”, pelo qual a fotografia cumpria “as suas altas qualidades estéticas” (Gorjão, 1996: 76). É no dealbar do século XX que se publica o *Boletim Photographico* (1900-1914) o qual se afirmará como o projeto editorial de maior sucesso em Portugal e onde se destacarão os nomes de Arnaldo Fonseca e Júlio Worm: no editorial do primeiro número, sob o título “Um programa simples”, podem ler-se os propósitos do *Boletim*, “Pormenorizar processos. Descrever manipulações. Indicar fórmulas novas. Historiar aplicações e fazer prova da sua utilidade.”²⁸

Na grande *Exposição Universal de Paris*, de 1900, a fotografia portuguesa esteve presente através de uma representação alargada de fotógrafos oriundos do norte e sul do país como vinha acontecendo, aliás, noutros certames internacionais. Na primeira década do novo século, banalizada que estava a utilização da fotografia fora dos habituais circuitos jornalísticos ou das casas comerciais, começa a refletir-se sobre a fotografia “artística” de que foi pioneiro o “manifesto” de Afonso Lopes Vieira que serviria de inspiração à *Exposição de*

²⁷ “O amador tinha-se tornado uma *praga*. Reis ou presidentes republicanos já poderiam ser fotógrafos e os reclusos passaram a ser fotografados milimetricamente. Fazia-se depressa e os comerciantes faziam o resto. D. Carlos ou Manuel de Arriaga seriam apenas dois entre centenas de amadores.” (Sena 1998: 147)

²⁸ *Boletim Photographico*, <http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/BoletimPhotographico.pdf> (consulta efetuada em 7 Nov. 2012)

Photographia Artística que teve lugar em 1910, nas instalações da *Ilustração Portuguesa*²⁹. É ainda nestes anos de passagem que se conhece o trabalho de Joshua Benoliel³⁰, cujas históricas fotografias seriam editadas, sobretudo, nas páginas da *Ilustração Portuguesa* (1903-1924), publicação semanal do diário *O Século*; de inspiração republicana, lidera a expansão da edição fotográfica na imprensa com excelentes reportagens fotográficas que constituem hoje fontes iconográficas incontornáveis, como destaca Emília Tavares numa resenha sobre a fotografia em Portugal, recentemente elaborada para a *History of European Photography*³¹. Ao lado de Benoliel, fotografavam Aurélio Paz dos Reis, António Novaes, Arnaldo Garcez, entre outros. Em 1922, António Ferro³² assume a direção da revista e, a partir desse momento, acentua-se o declínio da qualidade fotográfica que se vinha já verificando e o texto adquire o maior protagonismo.

Entretanto, começam a defrontar-se duas concepções de fazer fotografia: uma nova corrente pictorialista distanciava-se, ou opunha-se, à concepção naturalista, realista, à altura, muito praticada, o que significava que uma tendência moderna e inovadora se insinuava no universo tradicionalista do século XIX. Uma nova época despontava: a República vencera a Monarquia, já tão desafiada e fragilizada. A primeira República³³ (1910-1926), pródiga em convulsões políticas e sociais, constituiu-se, todavia, como um período de profundas reformas

²⁹ “[...] A photographia moderna, senão obedece à regra, tem pelo menos o condão de ser muito mais interessante, curiosa e artística. As figuras não nos aparecem com aquella chateza que foi característica durante anos dos retratos de montra, pasmados uns, graves os outros, todas ou quasi todas as figuras com ar de saberem que estavam sendo photographadas; estas pelo contrario, aparecem com as suas attitudes naturaes, mas com um não sei quê de bello, sendo mais intensas, acusando mais artisticamente as formas...” (cit. por Sena 1998: 208)

³⁰ Joshua Benoliel foi um jornalista e fotógrafo de ascendência judaica, dos mais influentes e brilhantes fotógrafos dos primeiros anos do século XX português. Sobre ele escreveu Emília Tavares: “A construção de mitos a que toda a história obriga, há muito que entronizou um destes foto-repórteres - Joshua Benoliel (1873-1932) – como expoente máximo dos primórdios do fotojornalismo em Portugal e um dos principais repórteres da República. Benoliel que tinha sido um dos “fotógrafos da Casa Real”...” – Emília Tavares, “Disparando” A Revolução”, *Público*, 2010, 23 de Agosto. “Trabalhadores de Lisboa” de Benoliel, foi uma das exposições presentes em 1996, nos 16^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*.

³¹ “Throughout the years during which *A Ilustração Portuguesa* was published, the history of the country’s political, social and cultural life can be closely linked to this supplement, with its use of the photographic image reflecting its importance both as a witness to history and as the very agent that helped to produce it.” Emília Tavares, “History of Portuguese Photography 1900-1938”, Václav Macek, ed., *History of European Photography*, vol. I, 1900-1938. 2010; www.emiliatavares.com/ensaios-papers (consulta efetuada em 28 Out. 2012)

³² António Ferro, simpatizante dos regimes ditatoriais da Europa, adquirirá grande protagonismo com a chegada de Salazar ao governo, sendo o mentor da “Política do Espírito”, a política de fomento cultural subordinada aos fins políticos do regime; Ferro estava, porém, atento e recetivo às propostas das vanguardas artísticas. Foi também o mentor e diretor do Secretariado de Propaganda Nacional e, a partir de 1945 e até 1949, do organismo que lhe sucedeu, o Secretariado Nacional de Informação.

³³ Instituída em 1910 com o derrube da Monarquia, a 1ª República durou até 1926, quando um pronunciamento militar de cariz nacionalista e antiparlamentar, instituiu uma Ditadura, primeiro militar, depois civil e, a partir da Constituição de 1933, sob a designação de Estado Novo.

e de uma nova condução da política cultural com a criação de museus³⁴, teatros e bibliotecas; as artes, ainda profundamente influenciadas por um acentuado academismo, procuravam, todavia, novos rumos tocados já pelo modernismo que ganhava expressão na literatura, na pintura, na arquitetura e na ilustração. A fotografia, por seu lado, vivia arredada dos principais circuitos artísticos e a sua participação em exposições continuava escassa. Durante esses anos conturbados, no *boom* da imprensa ilustrada e do fotojornalismo, são de referir ainda a *Arte Fotográfica* (1915-1931) que sucedeu ao *Echo Photographico*; com edição de Santos Leitão, a revista garantiu, em todas as edições, a cobertura das exposições realizadas pela Sociedade Nacional de Belas Artes. Em 1924 tem início a publicação da *Ilustração Moderna*, com direção de Marques Abreu, cuja obra se traduz como uma das últimas manifestações da fotografia naturalista, exemplarmente representada por Domingos Alvão³⁵.

O *Guia de Portugal*, cujo primeiro volume – *Lisboa e Arredores* – publicado no final de 1924, sob ideia e orientação de Raúl Proença, foi “[...] o objecto «fotográfico» do início do século, pós-monarquia” (Sena, 1998: 232). Editado pela Biblioteca Nacional e reeditado pela Fundação Calouste Gulbenkian em 1982, o Guia, pontuado por fotografias de fraca qualidade é, porém, riquíssimo de “imagens textuais”. No campo da ciência são também notáveis os progressos que a fotografia veio permitir e de que ela própria goza a partir de estudos elaborados em vários domínios, designadamente na cartografia e topografia, a partir da fotografia aérea, e na medicina com os trabalhos de Egas Moniz sobre angiografia (1927) e de Reynaldo dos Santos sobre arteriografia (1928). A utilização dos *raios X* nos estudos da pintura antiga, iniciada por Reis Santos, foi mais tarde introduzida no Museu Nacional da Arte Antiga (1936), pelo então conservador, João Couto. Em 1932, instituído já o novo regime político, o Grémio Português de Fotografia organiza o *I Salão Nacional de Arte Fotográfica* e, passados cinco anos, o *I Salão Internacional de Arte Fotográfica*; os responsáveis eram personalidades ligadas ao novo regime que acolhia bem a fotografia como *hobby*, “Estimulava o corporativismo e dava a sensação de aproximar a cultura dos cidadãos” (*idem*: 239). Formalmente iniciado em 1933, o Estado Novo inaugura a época dos Salões e dos Concursos, em grande parte por iniciativa do Grémio onde se associam grupos e

³⁴ Logo em 1911 é criado o Museu Nacional de Arte Contemporânea, processo que resultou da cisão do antigo Museu das Belas Artes e Arqueologia, de que resultou também o Museu Nacional da Arte Antiga.

³⁵ Domingos Alvão (1872-1946), herdeiro dos saberes da Casa Biel, onde foi aprendiz, criou o seu próprio estabelecimento, a Fotografia Alvão, em 1901. Em 1933, o Instituto do Vinho do Porto encomendou-lhe um “registo fotográfico exaustivo da região demarcada do Douro e das actividades vitivinícolas” (G. Martins Pereira, *O Douro de Domingos Alvão*, Coimbra: Encontros de Fotografia, 1995, p.10. Parte deste espólio fotográfico, depositado no Arquivo Nacional de Fotografia, constituiu um dos núcleos presentes nos 15ºs *Encontros de Fotografia de Coimbra*, com edição do referido álbum.

agregações culturais e recreativas, clubes de empresa, clubes desportivos e até a Mocidade Portuguesa, organização política dirigida às camadas mais jovens da população, com o fim de estimular “o desenvolvimento integral da sua capacidade física, a formação do carácter e a devoção à Pátria”, predicados tão queridos ao regime político vigente.

Este foi um período propício ao registo e aos levantamentos fotográficos de que são exemplos a criação do Arquivo Fotográfico do Secretariado de Propaganda Nacional, em 1938, o arranque do Inventário Artístico Nacional, no ano seguinte e, em 1941, a criação do Arquivo Fotográfico da Câmara Municipal de Lisboa. Apesar desta aparente agitação, o que imperava no universo das artes visuais, designadamente no da fotografia, eram os Salões nacionais e internacionais promovidos pelo Grémio que, à data, continuava ativo. Mas a fotografia experimentava, também ela, novas formas de expressão, desenvolvendo-se através de quatro eixos principais: fotojornalismo, pictorialismo naturalista, “salonismo” amador e fotografia ideológica (cf. Tavares, 2010).

A partir de 1937 e até 1945 é editada a *Objectiva*, publicação ligada ao regime que, precisamente por essa filiação privilegiava a fotografia laudatória ou de propaganda³⁶. O regime autoritário instituído instrumentalizou a arte para fins políticos e ideológicos o que era também evidente na fotografia exposta nos Salões e nos concursos aí promovidos; tratava-se de uma fotografia baseada em valores de “autenticidade” de tendência realista. Entretanto, as edições de maior expressão e qualidade gráfica iam sendo publicadas pelo Secretariado de Propaganda Nacional (*Portugal 1934* e *Portugal 1940* e os cinco volumes de *Alguns aspectos da Viagem Presidencial às Colónias 1938-1939*). Estávamos num tempo em que a fotografia era documento e a utilização social da imagem fotográfica era testemunho de uma realidade de que a propaganda fazia eco. No mesmo ano em que era criada a Sociedade Nacional de Belas Artes (1942), foi apresentada no Secretariado da Propaganda Nacional, uma exposição de Cecil Beaton, repórter de guerra que passara por Portugal, tendo essa passagem sido aproveitada para serem fotografadas algumas personalidades do regime. Quatro anos depois, em 1946, na *I Exposição Geral de Artes Plásticas*, Mário Novais expôs seis fotografias, mas os novos rumos que se iam experimentando, continuavam afastados dos grandes acontecimentos fotográficos.

³⁶ “[...] Sabe-se que a fotografia é um dos meios mais eficientes de propaganda, de vulgarização de factos em todos os campos desde o da História e da Ciência ao do Trabalho e da Indústria. [...] A Arte fotográfica, como toda a Arte há de ter um fim para ser digna do nosso esforço: servir, na Beleza, a Verdade – a verdade da Vida, a verdade do homem, a Verdade da Pátria, a Verdade de Deus”: assim se expressava o Pe. Moreira das Neves nas páginas da *Objectiva*, em Maio de 1938. (Sena, 1998: 248).

Nos anos cinquenta, passado o rescaldo da II Guerra Mundial, vivia-se um período de expansão da fotografia, de experimentação e de afirmação de projetos individuais, situação que, entre nós, tinha algumas repercussões, apesar de ténues. Entretanto, em parte influenciados por instituições estrangeiras que se afirmavam, e simultâneos à decadência do Grémio Português de Fotografia, iam surgindo novas associações foto-clubísticas³⁷, que procuravam ganhar um espaço de relativa autonomia, apesar de continuarem uma ação que não se afastaria muitos dos modelos de funcionamento vigentes; apesar de tentarem ganhar um espaço de relativa subversão distanciando-se do “realismo fotográfico e do “equilíbrio estético”, mantinham, todavia, alguns atavismos condicionadores³⁸. À margem desses movimentos e processos mais ou menos controlados, ganhava expressão uma “revolução silenciosa”, como lhe chama António Sena, onde integra, como primeiro acontecimento, a presença de Fernando Lemos³⁹, figura marginal a quaisquer dos grupos estabelecidos, numa exposição de 1952, na Casa Jalco⁴⁰, juntamente com os pintores Fernando Azevedo e Vespeira, de que resultou um excelente catálogo, “luxuoso para a época”⁴¹, com textos dos dois últimos e de António Pedro⁴², a quem a exposição era, aliás, dedicada. O ambiente retrógrado e fechado que dominava a vida artística portuguesa, era por vezes “sacudido” por

³⁷ O Grupo Câmara de Coimbra (1949), o Foto-Clube 6x6 de Lisboa (1950) e a Associação Fotográfica do Porto (1951). (cf. Sena, 1998: 262)

³⁸ No *Boletim do Grupo Câmara*, em 1957, escrevia João Martins: “Tempos houve que os artistas quando mostravam as suas obras convenciam-nos que uma casa era uma autêntica casa e um cavalo era um elegante animal quadrúpede... Todos os seus trabalhos tinham o valor demonstrativo dum excelente realismo ou duma delicada ou expressiva poesia... Depois surgiu uma época em que quiseram exagerar ao máximo... Surgiram, então, em Arte autênticas aberrações e impressionantes deformações pretendendo impor modernas escolas de composição. [...] Tentando imitá-los, alguns na Arte Fotográfica desnortearam-se incarecteristicamente e, decerto, esbanjaram talentos que, bem aproveitados, produziriam convencedores trabalhos de depurada técnica e de inigualável beleza. [...] Os fotógrafos modernistas ou futuristas não conseguiram profundas modificações nas suas sobreposições, nos seus alongamentos e nos seus engrossamentos dos volumes como fizeram os pintores, embora em diversos assuntos se lhes aproximassem. [...] E a Fotografia que é uma Arte com o dever de copiar fielmente as coisas, procurou nas mãos desses renovadores decompor as linhas genuínas daquilo que se fotografava, recusando-se a documentar tudo com absoluta sinceridade e puro realismo.” (cit. *idem*: 272/5)

³⁹ Fernando Lemos, pintor, desenhador, fotógrafo e artista gráfico, além de muitas outras atividades que afirma ter desenvolvido, abandona a fotografia logo em 1952, partindo para o Brasil no ano seguinte, onde permanece.

⁴⁰ As questões que se colocavam à fotografia eram extensíveis às outras artes, nomeadamente às artes visuais. Alguns dos mais jovens arquitetos da época – Frederico George, Sena da Silva, Conceição e Silva e outros – manifestavam, designadamente nas páginas da revista *Arquitectura*, a preocupação com a necessidade e a urgência de repensar as formas artesanais da produção de mobiliário, reclamando as capacidades técnicas e industriais na reprodução do desenho de autor – o *design* ganhava expressão. É precisamente a Casa Jalco, uma loja de mobiliário clássico, do Chiado, que por iniciativa de Conceição e Silva e Carlos Ribeiro, publica um anúncio em Janeiro de 1951, informando que inaugurava uma nova secção de “mobiliário moderno, de linhas actuais, com inspiração em modelos Europeus e Norteamericanos”. Neste “espírito do tempo” assim manifestado, compreende-se melhor a receptividade a outras manifestações como exposições de artes plásticas e visuais que aí foram realizadas.

⁴¹ J.-A. França, “Vinte (e um) anos depois de dez dias de Janeiro de 1952”, *COLÓQUIO/ARTES*, Abril 1973 (cit. *idem*: 263)

⁴² António Pedro, encenador e figura incontornável do teatro em Portugal, foi também artista plástico, sendo um precursor do surrealismo.

acontecimentos que marcaram esse tempo – os primeiros trabalhos de Fernando Lemos ou a publicação efémera da revista *Plano Focal* de que apenas foram editados quatro números mas onde puderam ser vistas fotografias de Man Ray, Edward Weston, Herbert List, Moholy-Nagy e do próprio Fernando Lemos, além de uma entrevista a Man Ray, conduzida por Ernesto de Sousa e publicada na última edição.⁴³ Se 1952 assistiu à demonstração inaugural da dita “revolução silenciosa”, em 1954, à margem da divulgação fotográfica dos Salões, na *VIII Exposição Geral de Artes Plásticas*, surgem fotografias dos arquitetos Keil do Amaral e de Vitor Palla; no ano seguinte, na *IX Exposição*, a representação foi ainda mais alargada, mas, no fundo, estas exposições não passaram de factos episódicos uma vez que, na décima e última exposição realizada, a fotografia esteve já ausente. Inaugurada em 1956 na Casa da Imprensa, a *I Exposição dos Repórteres Fotográficos*, apresentada embora como a primeira de um programa ambicioso de futuro, não viria a ter qualquer continuidade. Por essa mesma altura chegam a Portugal os ecos de algumas das realizações internacionais que mais marcaram a época mas que entre nós, pelo menos no plano da divulgação pública, adquiriram expressão muito reduzida. São os casos da *The Family of Man* de Edward Steichen, em 1955, no MoMA, ou o movimento *Fotoform (Subjektive Fotografie)* de Otto Steinert. Mesmo na recém-criada Fundação Calouste Gulbenkian, as exposições realizadas entre 1957 e 1961, ignoraram a fotografia.

É neste ambiente de política autista repercutida num quadro social e cultural de inevitáveis arcaísmos, que em 1958 se realiza em Lisboa, na Galeria do Diário de Notícias, e no Porto, na Livraria Divulgação, a exposição *Lisboa, cidade triste e alegre*, dos fotógrafos-arquitetos, ou arquitetos-fotógrafos, Costa Martins e Vitor Palla a que se sucedeu, no ano seguinte, a publicação do livro com o mesmo título: “[...] o resultado é uma surpreendente variedade inconformista de fotografias apaixonadas pelos quotidianos paralelos da cidade e da própria fotografia...” (Sena, 1998: 280). A reação do público, impreparado para a carga inovadora que as fotografias continham tanto quanto para o próprio desenho expositivo, a desafiar a montagem cinematográfica, foi de relativa indiferença e o livro, publicado em sete fascículos, foi um fracasso editorial. Reeditado em 2009, por ocasião do cinquentenário da sua publicação, permanece sedutor, contemplando, agora, uma separata com texto de Gerry

⁴³ “Há duas coisas que me interessam acima de tudo: a procura do prazer e da liberdade [...] É por isso que eu desprezo as regras... dos outros. [...] É sempre possível encontrar uma solução fazendo o contrário do que se espera de nós... O resto são compromissos”, assim dizia Man Ray (cit. *idem*: 270).

Badger.⁴⁴ Este trabalho conjunto de Victor Palla e Costa Martins constitui-se, porventura, como um dos alicerces onde se fundou a fotografia portuguesa contemporânea: primeiro, subvertendo os códigos da própria criação pela não inscrição autoral, depois, pelo traço inovador em termos plásticos e estilísticos que decorrem de novas formulações gráficas, fotográficas e, até mesmo cinematográficas⁴⁵: Sena fala de um “livro pouco fotográfico” de um “livro mais gráfico (pela impressão) ou cinematográfico (pela paginação), quer dizer, um livro do antes e depois da fotografia”⁴⁶

A estes dois nomes que fizeram história na fotografia portuguesa, juntam-se, pela mesma época, Sena da Silva, sobretudo com os trabalhos realizados para as capas “fotográficas” da coleção de ficção da editora Ulisseia, em colaboração com o gráfico Sebastião Rodrigues, e onde apareceram também fotografias de Gérard Castello Lopes, Carlos Afonso Dias, Carlos Calvet e Jorge Guerra. São fotógrafos “estrangeirados”, conhecedores do que se ia produzindo “lá fora”, mais ou menos influenciados por alguns dos nomes que se afirmavam internacionalmente e que surgiam nas páginas de algumas publicações que chegavam ao país ou eram trazidas pelos mais viajados.⁴⁷ Na sequência do inquérito à habitação rural lançado pelo Sindicato dos Arquitectos, em 1955, foi publicada em 1961/62 a *Arquitectura Popular Portuguesa* que envolveu muitos profissionais da arte embora inexperientes em fotografia – Keil do Amaral, Frederico George, Lixa Filgueiras, Nuno Teotónio Pereira, Fernando Távora, entre outros. Apesar do principal objetivo ser a do registo documental, folhear a obra é depararmo-nos com imagens sedutoras que traduzem o gosto e o encantamento pelos objetos fotografados, e mais, a vontade de experimentar e de inovar. Já quase no final da década de 60, é publicada pelo Ministério das Obras Públicas uma obra de divulgação, da autoria de dois arquitetos da geração anterior – Paulino Montez e Eugénio Corrêa - *Valores de Portugal* é editada em dois volumes e as fotografias tanto cobrem aspetos naturais da paisagem, como obra construída. Pelos mesmos anos sessenta, sobretudo

⁴⁴ “À medida que o cânone dos grandes livros de fotografia do século XX se foi estabelecendo, *Lisboa* adquiriu um lugar de honra no panteão como uma das obras de uma série de livros de fotógrafos europeus do pós-guerra que exploravam as cidades europeias, de uma forma muito particular, principalmente durante os anos 50 e 60. [...] Em Portugal, contudo, *Lisboa* não é simplesmente um *photobook* entre tantos outros. Para os fotógrafos portugueses com uma mente mais progressiva, *Lisboa* é o *photobook* por excelência.” (Badger, 2009: 7)

⁴⁵ “Temos insistido em que o ofício do fotógrafo se deve afastar muito de obter coisas «bonitas», provas isoladas, pequenos quadros de cavalete auto-suficientes e válidos por si. Hoje tudo tende a separá-lo deste esteticismo de «salon»...” (*Lisboa, cidade triste e alegre*, 1959, cit. por Sena, 1998: 284)

⁴⁶ António Sena, *Lisboa e Tejo e Tudo (1956/1959)*, (cit. por Gorjão, 1996: 73)

⁴⁷ Sobre esta geração de fotógrafos/artistas, escreveu Gérard Castello-Lopes no prefácio do catálogo da exposição *Carlos Afonso Dias*: “Essa geração esquecida foi, tanto quanto sei, a primeira que fotografou Portugal, não como um «hobby» academizante destinado a provincianos «Salons» e honoríficas medalhas, mas como uma necessidade, uma tentativa de resolver a questão que cada um de nós tem consigo mesmo, como dizia Alexandre O’Neill.” (cit. por Sena, 2008: 293)

no domínio da edição, destacam-se ainda os nomes de Augusto Cabrita e de Jorge Guerra: além das reportagens fotográficas sobre a guerra colonial de que se terão “perdido” grande parte das fotografias, Cabrita foi o responsável fotográfico por algumas obras que marcaram, de algum modo, as referências documentais da fotografia em Portugal - *50 Anos da CUF no Barreiro*, do final dos anos 50 e, já dos anos 80, *As mais belas vilas e aldeias de Portugal* (1984) e *Os mais belos castelos e fortalezas de Portugal* (1986), ambos com texto de Júlio Gil. Jorge Guerra, ainda sob o efeito do trabalho conjunto de Vitor Palla e Costa Martins, publicou em 1984 a “sua” visão de Lisboa, retomada, dez anos depois, na exposição *Mandados Oblíquos*; na ocasião, questionado sobre a importância que o livro tem na sua obra fotográfica, admite que “Isso tem a ver com a própria história da fotografia, que se liga logo à impressão e ao livro. A fotografia não nasce para a exposição, mas sim para a impressão e para o múltiplo.”⁴⁸ A questão aqui colocada, de caráter ontológico, tem ocupado, como já referimos, uma boa parte da reflexão crítica em torno da fotografia como *medium*.

Nesses sofridos anos sessenta, quando Portugal mantinha uma guerra colonial em várias frentes e uma metrópole depauperada no estertor de uma ditadura cada vez mais isolada no contexto internacional, um movimento fazia-se sentir que, não sendo novo, era agora mais informado, cosmopolita e, sobretudo, mais desafiado pela situação do país; tratava-se do movimento estudantil e das associações académicas no seio das quais surgiram exemplares projetos culturais, mantendo-se alguns deles, ainda hoje, em atividade. A década de 70 inicia-se com a morte de Salazar e com a assunção de uma indesejável “continuidade”, apesar da propalada “primavera marcelista”. Os primeiros anos assistem a uma progressiva inquietação de artistas e intelectuais, inquietação que dará origem a processos criativos autónomos em múltiplas áreas de expressão, a que a fotografia não ficaria indiferente. É também nesses anos que de forma um pouco casuística, começaram a passar por Portugal exposições internacionais que algumas embaixadas faziam itinerar; é neste contexto, por exemplo, que já na década de 70 pode ser vista na Fundação Clouste Gulbenkian, a exposição de Bill Brandt, organizada pelo British Council. E na madrugada do dia 25 de Abril de 1974, uma revolução, quase silenciosa, terminaria com quarenta anos de uma ditadura castradora e abriria o país, finalmente, aos valores contemporâneos de que vivia oficialmente arredado. Os “olhares estrangeiros” que então nos demandam surgem na busca de um país novo de oito séculos e de uma revolução feita de cravos: são os foto-repórteres das agências da atualidade – da

⁴⁸ Trecho de uma entrevista de Jorge Guerra - <http://manuelcarvalho.8m.com/Jorge%20Guerra.html> (consulta efetuada em 7 de Nov. 2012)

Magnum ou da Viva -, são Sebastião Salgado, Jean Gaumy, François Hers, Vojta Dukat, Josef Koudelka. O salto consequente que Abril de 1974 proporcionou na sociedade portuguesa, desde logo com a necessária e desejada abertura ao exterior, teve, no imediato, um efeito catalisador de curiosidade alienígenas e de mobilização interna, nem sempre com as melhores consequências. Algumas das exposições que então se organizaram, com a celeridade e a urgência de um tempo perdido, não corresponderam à espectável rutura com a tradição “salonista”; e se a euforia do momento explicava algumas precipitações, e o amadorismo ainda vigente, outras tantas, foi preciso esperar algum tempo para que a situação se compusesse na esteira de um país no “espírito do tempo”.

Nos anos seguintes, na euforia da mudança e na expectativa de novos tempos, a fotografia reclamava uma reflexão mais alargada que aproveitou de um grupo de artistas oriundos de outras disciplinas que não a fotografia: “Continuava a não existir... um campo autónomo da criação fotográfica entendida como proposta singular de autores.” (Gorjão, 1996: 85) Os catálogos das exposições que se sucedem são disso testemunho, como também o foram, de algum modo, as revistas *Colóquio Artes* (1971-1996)⁴⁹, editada pela Fundação Calouste Gulbenkian, com direção de José-Augusto França e, no Porto, a *Revista de Artes Plásticas* (1973/74) que, com o patrocínio de uma entidade bancária e os esforços conjuntos de um galerista e um crítico de arte⁵⁰, editou oito números de grande qualidade, tendo sucumbido após o 25 de Abril. Estes artistas-fotógrafos/fotógrafos-artistas, rompem com o *status quo*, e a fotografia cindir-se-á em domínios distintos e irreconciliáveis: por um lado, o que restava do realismo fotográfico de herança dos salões e foto-clubes, por outro, as vanguardas conceptuais que utilizariam a fotografia como meio e suporte da sua expressão artística, e, por último, um conjunto de profissionais que se afirmavam no fotojornalismo. Ao mesmo tempo que a pintura, como a escultura, buscavam e discutiam novas expressões em compromissos estéticos diversos, a fotografia adquiria um carácter tão ubíquo quanto imprescindível. A arte não só convoca a fotografia como precisa dela como registo, como documento de comprovação e de memória. Nomes como os de Ernesto de Sousa, Alberto Carneiro, Helena Almeida, Ângelo de Sousa, Fernando Calhau, Julião Sarmento ou Leonel Moura são apenas alguns desses artistas que lançam e participam desse debate conceptual, chegando a elaborar

⁴⁹ A *Colóquio Artes* e a *Colóquio Letras* sucedem à *Colóquio*, editada pela FCG entre 1959 e 1971. No número inaugural, a propósito das orientações da revista, escreveu José-Augusto França: “[...] sem dependência de escolas, de sectarismos ou de proselitismos...” está aberta a “velhos e novos, antigos e modernos, conservadores e reformadores, tradicionalistas e inovadores...”. (França, 1959: 1)

⁵⁰ Com o patrocínio do Banco Pinto de Magalhães, a revista foi fruto da iniciativa do galerista Jaime Isidoro e do crítico Egídio Álvaro.

um manifesto, em 1978, de que foi relator Ernesto de Sousa.⁵¹ As exposições eram prova dessa “contaminação” e os catálogos constituem valiosos documentos de análise como o são também alguns artigos de reflexão crítica que surgem na *Colóquio/Artes*⁵². É também por estes anos que a fotografia, como expressão artística autónoma, se afirma e ganha visibilidade, através de uma nova geração de fotógrafos que surge em duas exposições de 1978 – “Seis Fotógrafos” e “Eléctricos”; em ambos os catálogos se reflete sobre a autonomia do meio fotográfico, invocando, para tanto, a legitimidade histórica, ao mesmo tempo que reivindicam uma “ética de autor na propriedade da imagem integral” (Sena, 1998: 310).

Uma das principais lacunas tardiamente superadas foi a da formação artística: a fotografia não fazia parte dos currícula do ensino formal e a tradição era a dos “cursos” e *workshops*, quase sempre ministrados no seio da tradição foto-clubista. A colmatar esta ausência, muito se precipitou nos anos subsequentes à revolução de Abril o que, ajudando, não terá sarado todas as feridas. Nas décadas de 60 e 70, surgem em Lisboa o IPF – Instituto Português de Fotografia (1968), o IADE – Instituto de Arte e Design (1969) que só muito mais tarde criaria o curso de fotografia e o Ar.Co – Centro de Arte e Comunicação Visual (1973), e no Porto, por iniciativa de um grupo de artistas, constituía-se a Árvore – Cooperativa de Actividades Artísticas; progressivamente, a situação do ensino da fotografia mudou e além de entrar no ensino formal politécnico, nomeadamente em núcleos descentralizados como são o Instituto Politécnico de Tomar ou o de Leiria (no pólo das Caldas da Rainha), tem também lugar no ensino superior universitário, sem prejuízo da proliferação de instituições diversas que oferecem formação prática e teórica na área da fotografia o que é revelador do interesse crescente por um domínio que ocupa, de forma avassaladora, o nosso quotidiano.

Entretanto, a consolidação da democracia e uma situação económica, social e cultural mais estabilizadas, são propícias ao desenvolvimento das instituições que iniciam, naqueles anos findos de 70 e 80, um intenso programa de exposições onde a fotografia vai ganhando o lugar que reclamava por direito próprio. A progressiva reconfiguração do campo artístico português proporcionou uma maior visibilidade da fotografia, decorrente, em parte, da maior receptividade das estruturas a novos autores e a novas obras. Em 1976 tem lugar em Portugal o

⁵¹ Por essa mesma altura, Ernesto de Sousa escreve nas páginas da *Vida Mundial*: “a discussão das relações da fotografia e da(s) arte(s) plásticas(s) tornou-se um tema académico numa época em que se discute o próprio conceito elitista de arte. (cf. Gorjão, 1996: 91)

⁵² Na mesma linha de Ernesto de Sousa, José Sasportes escreve, em 1974: “ao falarmos de um fotógrafo numa revista dedicada às artes, estamos já a ultrapassar a questão, outrora vital, de se saber se a fotografia é ou não uma arte...” (José Sasportes, cit. por Gorjão, 1996: 91)

congresso da AICA – Associação Internacional de Críticos de Arte, de onde sai a ideia da organização de uma exposição, encomendada a Ernesto de Sousa, que viria a ter lugar no ano seguinte e se constituiria como um marco na história das artes visuais⁵³ portuguesas: *Alternativa Zero – Tendências Polémicas na Arte Portuguesa Contemporânea*, institui-se como um balanço da atividade artística que se fazia no momento e que, para o comissário, era a vanguarda artística, conceito que então se fundamenta, tal como se inaugura a ideia de curadoria, só mais tarde confirmada e concetualizada.

Criado em 1974, no contexto da euforia estudantil e revolucionária, o Centro de Estudos de Fotografia⁵⁴ institui-se como uma das secções da Associação Académica de Coimbra, inaugurando uma galeria em 1979, a primeira dedicada exclusivamente à apresentação pública de fotografia, e no ano seguinte dá início aos *Encontros de Fotografia* que, nos vinte anos subsequentes, marcarão a divulgação da fotografia em Portugal. No final da década, enquanto se assistia à consolidação daqueles, surgem os *Encontros da Imagem de Braga* (1987), projeto que, desde então, e ao longo de vinte edições, foi ganhando forma, adaptando-se aos desenvolvimentos estéticos e formais da fotografia que se constitui como missão objetivo central, e a *Bienal de Fotografia de Vila Franca de Xira* (1989) que apesar de manter o traço concursivo com que se iniciou, parece adaptar-se a novos paradigmas conceptuais e estilísticos, o que ficará a dever-se à presença e ao programa desenvolvido no vizinho Museu do Neo-Realismo⁵⁵, sendo já uma referência no anuário dos acontecimentos fotográficos nacionais.

Em 1982, constitui-se a associação e galeria Ether/Vale Tudo Menos Tirar Olhos (1982-1996) que teve como grande impulsionador António Sena: exclusivamente dedicada à fotografia, tinha como objetivo “[...] colmatar as resistências e dificuldades da divulgação da fotografia portuguesa...” (Sena, 2008: 329); inaugurada com a exposição *Lisboa e Tejo e Tudo*, que retoma e homenageia a célebre exposição *Lisboa, cidade triste e alegre*, a Ether garantiu uma permanente atividade editorial com a publicação de catálogos de todas as exposições realizadas e um programa regular e inédito de exposições concebidas para a itinerância. Nesse ano de 1982, ainda António Sena com Margarida Gil, realizam o filme

⁵³ Deveremos falar, mais apropriadamente, de artes em sentido amplo, porquanto a exposição integrou formas artísticas de diversos suportes e linguagens, como música, cinema, performance e outras.

⁵⁴ Como veremos a seu tempo, o CEF é o putativo herdeiro de uma estrutura anterior, também dedicada à fotografia e igualmente sediada na Associação Académica de Coimbra, desativada no final dos anos 60.

⁵⁵ Saliente-se, sobretudo, a estreita colaboração com o diretor do Museu, David Santos, que progressivamente tem sido avançada, culminando na última edição de 2012 com a integração do próprio Museu no “mosaico” dos espaços expositivos, onde foram apresentados trabalhos de André Cepeda (fotografia) e NiKolai Nekh (instalação e vídeo), prémio BES Revelação, 2008.

Olho de Vidro – uma história da fotografia, com produção da RTP. Surgem também, por essa altura, algumas galerias de arte particularmente sensíveis à fotografia que integram com relativa regularidade na programação: a Módulo – Centro Difusor de Arte, primeiro no Porto e depois também em Lisboa, a Cómicos, mais tarde Luís Serpa Projectos, a Cooperativa Diferença e a Monumental. As décadas de 80 e 90 terão sido o período mais prolífico e entusiasta da fotografia portuguesa, quer em termos expositivos quer editoriais, com a publicação de inúmeros livros e catálogos. Foram também estes os anos da tradução para português e da edição de alguns dos grandes textos seminais sobre teoria da fotografia: *La Chambre Claire* (1980) de Roland Barthes, em 1981, *On Photography* (1977) de Susan Sontag, em 1986 e *L'Acte Photographique* (1983) de Philippe Dubois, em 1992⁵⁶. Foi ainda nestes anos que proliferou a publicação de algumas revistas, nomeadamente de moda, que favoreceram a afirmação de alguns percursos individuais inovadores quer em termos formais quer estéticos e, de entre as publicações periódicas de referência, responsáveis por esta alteração de comportamentos e de paradigmas, deve salientar-se o semanário *O Independente* (1988-2006) onde se publicaram inúmeros *portfolios* de fotógrafos consagrados e emergentes.

Vimos já como foi oficialmente lembrada em Portugal, a efeméride dos cento e cinquenta anos da fotografia, com o arranque de uma Coleção Nacional de Fotografia e com a exposição, no ano seguinte, de um conjunto importante do espólio já reunido; mas havia também de realizar-se na mesma galeria Almada Negreiros⁵⁷, e circular posteriormente pelo país, uma mostra de fotografia portuguesa dos anos 80 – *Nível de Olho* - comissariada por António Sena; por um lado, foi importante para a maior visibilidade de jovens fotógrafos e, sobretudo para a projecção das suas obras em simultâneo com as de fotógrafos já consagrados, como foram os casos de Daniel Blaufuks, Mariano Piçarra, Luís Palma, entre outros. Foi preciso, contudo, aguardar pela década de 90 para finalmente se realizar em Portugal uma retrospectiva histórica da fotografia portuguesa que ficámos a dever, também esta, à vontade e ao espírito empreendedor de António Sena: *Olho por Olho – uma História de Fotografia em Portugal*⁵⁸ foi a primeira retrospectiva histórica realizada e assumida como tal.

As duas últimas décadas do século passado foram pródigas em grandes eventos que sustentaram ou se fundaram mesmo, em notáveis exposições e embora o objetivo central nem

⁵⁶ As traduções são de Manuela Torres, José Afonso Furtado e Edmundo Cordeiro, respetivamente.

⁵⁷ A Galeria Almada Negreiros foi uma sala de exposições situada em Lisboa, no edifício da Secretaria de Estado da Cultura e gerida pela Direcção Geral da Acção Cultural.

⁵⁸ *Olho por Olho – Uma história de fotografia em Portugal 1839-1992* (1992), foi realizada na Ether/Vale Tudo Menos Tirar Olhos e retomava, parcialmente, a mostra que estivera presente na Europália 91.

sempre fosse a exaltação da cultura ou das artes, caso da Expo 98, o domínio artístico esteve sempre presente, entronizado, aliás, nalgumas daquelas manifestações que serviram, sobretudo, ao reconhecimento internacional e à projeção de algumas obras. Os grandes eventos consagrados nesses anos foram responsáveis por belíssimas edições: da XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura sob a égide de *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento* (1983) às Comemorações dos Descobrimentos Portugueses com a edição da revista *Oceanos* (1989-2002) e à Europália 91⁵⁹, da Lisboa 94 – Capital Europeia da Cultura à Expo 98, da celebração dos 150 anos da fotografia à constituição de uma Coleção Pública de Fotografia, da participação portuguesa na Feira do Livro de Frankfurt 97⁶⁰ às participações portuguesas em credenciados certames internacionais como são as Bienais de Veneza e S. Paulo, da Porto 2001 à atual Guimarães 2012, todos têm constituído momentos de auspiciosa visibilidade. Por outro lado, assistimos nestes anos à (re)organização do mapa museológico do país e à criação de novas instituições que contribuíram para o substancial aumento, quantitativo e qualitativo, da edição de arte, e designadamente de fotografia: citemos apenas, como exemplos, o Centro de Arte Moderna da FCG, a Fundação de Serralves - Casa e o Museu de Arte Contemporânea, a Fundação das Descobertas - Centro Cultural de Belém e Museu Coleção Berardo, o Centro Português de Fotografia, a Fundação Caixa Geral de Depósitos - Culturgest, a Fundação EDP - Museu da Eletricidade e ainda alguns, poucos, descentralizados.

À semelhança do que acontecera em Lisboa, em 1993, com o Mês da Fotografia, dirigido por Sérgio Trefaut, também o Porto teve, em 1988 e 1990, o *FotoPorto – mês de fotografia*, projeto de Manuel Magalhães, Luís Palma e Eurico Cabral, proposto à Casa de Serralves e ali realizado. Lisboa assistiu ainda a um novo acontecimento fotográfico - *Lisboa Photo*, em 2003 e 2005, comissariados por Sérgio Mah e de iniciativa da Câmara Municipal. Entretanto, ganhou espaço e visibilidade a fotografia de autor; museus e galerias comerciais abrem, finalmente, as portas à fotografia; em 1997, numa afirmação do domínio específico da fotografia, num momento em que a política cultural ganhou um desejado mas efémero protagonismo⁶¹, é criado o Centro Português de Fotografia, a que já nos referimos. Apesar de

⁵⁹ *Portugal 1890 – 1990*, foi a exposição de fotografia presente na Bélgica, em Antuérpia, comissariada por António Sena.

⁶⁰ *Livro de Viagens, Fotografia Portuguesa 1854 – 1997*, foi a exposição presente na Feira do Livro de Frankfurt, em 1997, com organização de Tereza Siza e Peter Weiermair.

⁶¹ Em 1995, com o regresso do Partido Socialista ao poder, depois das eleições de Outubro, é (re)criado o Ministério da Cultura que consegue, nos quatro anos da legislatura, imprimir em diversos setores da política cultural, uma dinâmica nem sequer pressentida nos últimos anos, infelizmente, de fôlego breve.

se tratar hoje de um organismo sem a autonomia do pretérito CPF, continua a ser responsável pelo arquivo nacional de fotografia e por inúmeras exposições que realiza na monumental Cadeia da Relação do Porto, o seu edifício sede.

Não podemos ainda deixar de referir a importância atual, tanto quanto a perspectiva de crescimento da edição digital. A internet revelou-se como uma ferramenta poderosa de transformação social, cultural e económica, à medida que o tempo e o espaço ganham novos contornos e sentidos. A forma, o modelo e o próprio conceito de relacionamento alteram-se e altera-se também o processo de comunicação e aquisição de informação e de produção de conhecimento. A velocidade a que a informação se difunde, exige uma maior consciência da absoluta necessidade de analisar, filtrar e criticar aquilo que vemos, ouvimos e lemos. Afinal, temos consciência da facilidade e da celeridade com que a internet armazena informação e a faz circular a baixo custo numa rede global sem contornos definidos mas “milagrosamente” eficaz; mas ainda conhecemos pouco da forma como ela atua sobre a nossa imaginação, raciocínio, memória e outras faculdades naturais. Com um carácter descentralizado, democrático e interativo, a internet é um meio de comunicação transversal e partilhado, onde tudo pode ser introduzido, encontrado, revelado, problematizado e discutido. Avanço tecnológico ou alienação? Globalização ou desumanização? Importa sobretudo pensar e questionar o alcance desta insinuante realidade virtual, no contexto da “aldeia global” de que já falava McLuhan, nos idos anos 70. Na última década, a *blogosfera*⁶², que assenta no princípio da rede social, prolifera a um ritmo impensável e apresenta-se como uma real alternativa aos *sites*, simples, intuitiva e barata, embora com menor alcance e potencialidades mais reduzidas. Espaços virtuais, caracterizados pela liberdade de expressão, pela democraticidade de acesso e pela facilidade de difusão e divulgação de informação, os *blogs* permitem, quer ao produtor quer ao recetor, assumir uma postura crítica, partilhá-la e discutí-la. Perante a facilidade e as qualidades inerentes a este meio e as dificuldades, desde logo financeiras, na edição em papel, a “publicação” *online*, afirmou-se, proliferou e banalizou-se. Se por um lado a realidade virtual (e a digital) trouxe transformações incontornáveis no domínio do fotográfico, a crítica que sobre ele se elabora e o discurso que se constrói a propósito, surgem plasmados e armazenados em plataformas *online*, em *sites* e *blogs* e outros suportes que se adivinham⁶³. Em 2001, no prefácio para o livro *Foto@pt*, título só por si

⁶²John Barger cria, em 1997, o termo *weblog* que associa a ideia de rede à de diário de bordo; o termo posteriormente banalizado, em 1999 – *blog* – surge a partir de “*we blog*” e foi avançado por P. Merholz.

⁶³ À semelhança do que se vai generalizando entre organismos públicos, empresas, associações e outro tipo de organizações, coletivas ou individuais, a utilização das plataformas virtuais como forma privilegiada de

sugestivo, Gérard Castello-Lopes escrevia: “Tudo isto levou a uma proliferação exponencial da actividade fotográfica, ao ponto de existir um *site* de fotografia portuguesa na Internet, com 2600 autores e mais de 40000 imagens. Estamos muito longe do «milagre» da minha infância.” E a concluir, afirma: “Ao fim e ao cabo, vingarão os melhores.” (Castello-Lopes 2004: 219/220).⁶⁴

1.4. Das instituições e do mercado de fotografia

“Apesar de alguns recentes desenvolvimentos da fotografia entre nós, falar do seu mercado em Portugal não é tanto discutir um estado de coisas como um estado de ausência de coisas.”⁶⁵

A realidade em epígrafe, tão bem delineada por Pedro Miguel Frade, é hoje, volvidos mais de vinte anos sobre o momento da sua reflexão, substancialmente outra. De facto, como fomos avançando nas páginas anteriores, o domínio, ou os diferentes domínios em que a fotografia se insere, sofreram profundas alterações sendo que o nosso quadro referencial continua contingente e, considerada a sua dimensão estrita, vulnerável a variações de natureza política, económica e financeira. Se as décadas de 80 e 90 e os primeiros anos do novo milénio, ainda que de forma algo diferenciada, foram tempos de relativa estabilidade, pese embora os primeiros anos de 90 quando a Guerra do Golfo e a consequente crise do petróleo desencadearam tempos de incerteza, com um mercado em crescimento e aparente estruturação, os tempos que correm já não estão de feição e o mercado ressentir-se-á. Ou não? Será que a limitada elite consumidora (quer dizer, investidora) se mantém, malgrado as vicissitudes constrangedoras ou também ela será atingida pela reserva suspeitosa de um amanhã incerto? Em 1989, escrevia o autor, no citado artigo: “A existência destes últimos [os compradores] entre nós, contudo, longe de sublinhar ou prometer a existência de um mercado,

visibilidade e comunicação, ganha um espaço cada vez maior e é hoje uma realidade incontornável. No domínio da fotografia, citamos, como exemplos, a apaf – associação portuguesa de arte fotográfica www.apaf.com.pt e www.desenhoscomluz-apaf.blogspot.com, o mef – movimento de expressão fotográfica www.mef.pt e www.movimentodeexpressaofotografica.wordpress.com e o ipf – instituto português de fotografia www.ipf.pt. São igualmente relevantes no domínio da história, da crítica e da divulgação fotográficas, alguns *blogs* pessoais como o de Alexandre Pomar www.alexandrepomar.typepad.com ou o de Sérgio Gomes www.artephographica.blogspot.pt/. Não estritamente fotográfica, como aliás não o são outras plataformas que se debruçam sobre a fotografia, mas interessante e informativa, é a revista digital arte capital www.artecapital.net. Uma referência ainda a uma iniciativa exemplar de armazenamento e divulgação, um arquivo virtual de um importante património da Fotografia Beleza do Porto www.espoliofotograficoportugues.pt.

⁶⁴ Castello-Lopes referir-se-á ao *site* *Olhares*, (<http://olhares.sapo.pt/>), que, embora de feição eminentemente amadora, tem vindo a tomar proporções ainda mais significativas, nomeadamente, ao criar e promover a Academia Olhares que alimenta um *blog* de atualidades fotográficas. É esta, também, a realidade editorial no universo da fotografia.

⁶⁵ Pedro Miguel Frade, “Mercado da Fotografia em Portugal”, *Artes & Leilões*, Ano 1, nº1, 1989, p. 22/23.

apenas marca mais inequivocamente a ausência deste último ou, se assim o preferirmos, a irrelevância comercial da *fine-art photography* em Portugal.” Será exatamente o aparecimento de um certo número de colecionadores privados que, nalguns casos, tornaram as suas coleções uma coisa não pública mas de acesso público, que influenciou de modo positivo a pretendida alteração do mercado, quer do ponto de vista de artistas e galeristas quer de putativos compradores e colecionadores. O trabalho das galerias foi essencial quer no plano interno quer também na internacionalização da fotografia portuguesa, ainda que o romper de fronteiras tenha sido mais difícil e, do nosso ponto de vista, ter ficado a dever-se à atitude mais atrevida e cosmopolita das novas gerações autorais. Cabe, todavia, uma palavra para o esforço de algumas galerias, sobretudo, num tempo em que o mercado era ainda uma ficção: a Módulo abre no Porto, em 1975, num momento em que se assistia ao encerramento de uma grande número de galerias, incapazes de sobreviver a um quadro político e ideológico desfavorável, em que a tónica era dada à cultura popular e à “animação cultural” ⁶⁶, numa abordagem de aproximação entre arte e povo e onde as galerias eram tidas como estruturas burguesas e capitalistas; sobreviventes de 74, as Galerias 111 (1964) e a Quadrum (1973), tinham percursos distintos e adaptaram-se de forma diferenciada; quando em 1979 a Módulo abre uma nova galeria em Lisboa, já a situação “revolucionária” estava apaziguada e começava a acreditar-se que Portugal poderia agora acompanhar o passo dos seus futuros parceiros europeus.

O surgimento de um mercado de fotografia, ainda que insipiente, terá seguido, porventura, o “modelo” do da pintura, se nos é permitido ou se faz algum sentido falar em modelo, relativamente a um domínio da esfera do social e por isso, sujeito a determinantes muito pouco determinadas. Todavia, a existência de um espaço alargado e múltiplo de visibilidade da fotografia, da moldura ao catálogo, do livro à revista, da televisão aos jornais e, sobretudo, o acesso plural a um objeto que se democratizou e mais tarde se pulverizou, sobretudo, com o advento da fotografia digital, permitiram a vulgarização do *medium* o que o distingue das outras artes visuais. Por outro lado, do ponto de vista do colecionador/investidor, foi talvez mais moroso o seu convencimento sobre a fotografia enquanto valor: por um lado, a questão central do original vs múltiplo e, por outro, a perecibilidade do próprio *medium* a exigir condições técnicas de conservação ainda pouco identificadas, tanto mais que os suportes da fotografia têm-se, também eles, diversificado.

⁶⁶ A recém criada Secretaria de Estado da Cultura, tinha na sua orgânica uma Direção Geral de Acção Cultural que, por sua vez contemplava um serviço de Animação Cultural, designações que se vão manter até aos anos 90, apesar de uma relativa e gradual mudança nos objetivos e no modelo de intervenção.

Mas parece-nos que, a pouco-e-pouco, as reservas foram-se diluindo, ou porque as regras da comercialização ficavam estabelecidas, ou porque se reconhecia o crescimento do mercado internacional da fotografia e aumentava a expectativa de uma fotografia/valor, ou ainda porque a tal visibilidade que notámos foi, progressivamente, capaz de superar a dúvida, cimentar o interesse e afeiçoar o gosto.

Para tanto, terá contribuído de forma decisiva o aumento das instituições públicas e privadas que passaram a programar fotografia, quer integrando-a nas suas coleções quer mostrando-a em exposições com autonomia do *medium* ou em exposições de artes visuais, onde a fotografia aparece como “membro de pleno direito”. É talvez despiciendo retomar a enumeração das instituições que relevam no domínio do fotográfico - dos museus aos arquivos, das grandes instituições públicas às associações clubísticas, das escolas às galerias -, sendo que as competências e a legitimidade que detêm, as singulariza no papel que desempenham na construção e fragmentação do mercado. Como dissemos, foram surgindo coleções privadas, de empresas ou individuais, que por razões de natureza diversa, criaram as condições necessárias à sua exibição pública, quer através de espaços próprios (Coleção Berardo no Centro Cultural de Belém e no Centro de Artes Casa das Mudas; coleção António Cachola no MACE, Museu de Arte Contemporânea de Elvas, entre outros projetos em curso ou que, entretanto, foram desaparecendo) quer por cedências temporárias (a situação aqui é muito diversa, sendo inúmeros os colecionadores, identificados ou anónimos, que regularmente emprestam as suas obras para exposições em Museus ou Centros de Arte), quer ainda em cenários virtuais (podemos citar, como exemplo, a coleção da Fundação PLMJ: ainda que regularmente presente em exposições de instituições diversas ou no seu próprio espaço de exibição, a plataforma é a mostra pública de uma coleção). Essas coleções, no geral, contemplam diferentes domínios de expressão – da pintura à escultura, do desenho à gravura, da fotografia ao vídeo, da instalação ao registo performativo, mas existem também aquelas que escolheram um domínio específico que identifica a coleção. O caso mais paradigmático será o do BESart – Coleção Banco Espírito Santo, sediada no espaço BES Arte & Finança, que contempla apenas o registo fotográfico assumido, porém, da forma mais abrangente, isto é, onde tem cabimento qualquer suporte que inclua a fotografia. Para além da coleção, o BES desenvolve duas outras iniciativas no domínio da fotografia – o *BES Photo* que visa distinguir e premiar anualmente os autores que tenham apresentado, ao longo de cada ano, trabalhos de expressão fotográfica, e o *BES revelação* que tem como objeto o incentivo à

criação e produção artísticas de jovens talentos portugueses que utilizem o *medium* fotográfico.

Acreditamos que o desempenho das instituições e das galerias comerciais teve e tem um papel fundamental na construção e consolidação do mercado da fotografia, tanto na criação de um ambiente favorável ao seu desenvolvimento, quanto à sua internacionalização. Falámos atrás de algumas das galerias pioneiras que se atreveram pelo domínio da fotografia – a Módulo, a Cómicos/Luís Serpa e a Monumental, em Lisboa; a Nasoni, a Atlântica e a Roma e Pavia/Pedro Oliveira, no Porto. Paralelamente, os casos exemplares da Ether, em Lisboa, e da Imago Lucis, no Porto, foram projetos especialmente vocacionados para a produção, difusão e divulgação da fotografia, como muito mais tarde o foi também, a Pente 10, entretanto encerrada ou com atividade suspensa, como informa o *site* da galeria e a novíssima Pequena Galeria inaugurada em Lisboa, já em 2013. Progressivamente, esse interesse pela fotografia foi-se alargando a muitas outras e hoje, não será espetável encontrar alguma galeria que não considere a fotografia na sua programação. O mercado galerístico tem-se revelado moderadamente volúvel, e apesar dos casos de sucesso e de salutar cooperação, é de lamentar, quer a fragilidade de alguns projetos⁶⁷ cuja existência fugaz assentará, porventura, no difícil equilíbrio entre a gestão e o mercado, sobretudo, em períodos de “crise”, como o que hoje nos atinge, quer a manifesta incapacidade de se afirmar uma Feira de Arte em Lisboa, por desunião das partes, por falta de apoios oficiais ou por insensibilidade da Associação Industrial Portuguesa, parceiro incontornável, a verdade é que a um projeto frágil sucedeu o desaparecimento. E uma Feira é, por definição e por prática, um espaço de visibilidade ímpar, “uma grande superfície de distribuição”⁶⁸.

⁶⁷ Se ao longo dos anos assistimos ao encerramento de muitas galerias em Lisboa e no Porto, é sobretudo preocupante a situação no resto do país, onde casos pontuais de qualidade e aparente êxito, acabaram por estiar, fixando uma bipolarização onde são raros os projetos sobreviventes.

⁶⁸ Paulo Cunha e Silva, “O que é uma Obra de Arte? Para que serve? O que vale? Quanto custa?“, comunicação apresentada no Colóquio *Arte, Política, Economia*, Institut Français du Portugal e *Festival Temps d’Images*, Lisboa, 29 e 30 Novembro de 2012.

2. Retomar percursos - os Encontros de Fotografia de Coimbra

“Since the 1980s international photography festivals have burgeoned. The purpose of festivals is to offer focus, meeting place and showcase for work. As such they contribute to raising the profile of photography nationally and internationally (...). But, along with gallery exhibitions, photography magazines and books, they do indicate contemporary trends as well as foregrounding the work of particular photographers.”

Liz Wells, *Photography: A Critical Introduction*, Nova Iorque: Routledge, (4ª edição), 2009, p. 301.

“É tempo de inventar um tempo menos efêmero para a experiência dos Encontros.”

Alexandre Pomar, “Enfim, nós.”, *Expresso* - Revista, 1996, 16 de Novembro p.124

Coimbra conta uma longa história no contexto da fotografia portuguesa. Os primeiros registos terão ocorrido dentro da Universidade, o que não será de estranhar, considerada a importância da Academia na vida da cidade, pese embora esses registos não terem a ver, exatamente, com fotografia científica; de facto, em 1842, o Gabinete de Physica produziria as primeiras daguerriotypias – quatro imagens do Pátio da Universidade e uma vista de Santa Clara (Ramires, 2001: 7). Coimbra ter-se-á revelado, desde cedo, um mercado apetecível para inúmeros retratistas que passavam pela cidade ou que aí se estabeleciam: durante o século XIX, o eixo Coimbra – Figueira da Foz, apesar de afastado dos dois principais centros urbanos do país – Lisboa e Porto – atraía, para além de uma burguesia rural beirã, uma burguesia oriunda daquelas duas cidades, quer pela notoriedade da Universidade quer pela sedução da praia da Figueira. Os ambientes, universitário e balnear, constituíam, pois, excelentes hipóteses de negócio para os fotógrafos da época e são inúmeros os nomes que constituem a história da fotografia local, quer profissional quer amadora. Já no século XX, depois dos anos de decréscimo e de indecisão dos profissionais da fotografia, sobretudo após a Primeira Guerra Mundial, Coimbra, à semelhança do que ia acontecendo no resto do país, desperta para outras formas de visibilidade da arte, nomeadamente presente nos Salões e concursos e, no final da década de 40, no contexto do crescente movimento associativo, é criado o Grupo Câmara (1949) que passa a publicar, logo no ano seguinte, um Boletim policopiado, dedicando grande parte da sua atividade a palestras, debates, sessões de projeção e concursos. Pese embora as habituais vicissitudes da vida associativa, o Grupo manteve-se ativo durante toda a década de 50, soçobrando, como outras estruturas afins, na década seguinte. Malgrado algumas iniciativas individuais ou dentro da Associação Académica, a fotografia só voltaria a recuperar alguma visibilidade, nos anos 70, mormente pelo trabalho desenvolvido pelo CEF – Centro de Estudos de Fotografia.

“Tudo começou, como tantas outras coisas, em 1974.” É este o belíssimo início de uma das “pequenas ficções” que João Miguel Fernandes Jorge dedica aos *Encontros de Fotografia de Coimbra* (Jorge, 2006: 177) e que reporta não a uma edição precisa mas aos *Encontros* enquanto ponto de partida, ou de chegada, ponto de receção e de reflexão, ponto de encontro de tantas iniciativas que aqui são (re)lembradas, desde antes de o serem até desembocarem no novo porto de abrigo – o Pátio da Inquisição. E acrescenta o autor, em jeito de introdução e de balanço àquele ano de viragem, histórica, antes de mais, que “[...] não devemos esquecer o limitado espaço que, dentro da Associação Académica de Coimbra, deu voz, imagem e expressão ao Centro de Estudos de Fotografia”, à época, um dos organismos

autónomos daquela Associação e que, volvidos seis anos, se responsabilizaria pela organização dos primeiros *Encontros de Fotografia*. Criada em 1979, no “limitado espaço” que o Centro de Estudos de Fotografia ocupava dentro da Associação Académica, a galeria, a primeira no país a dedicar-se exclusivamente à arte fotográfica, terá constituído um passo ambicioso e inovador de um grupo de aficionados cultores e fazedores de fotografia que desde meados dos anos 70 lhe dedicavam a sua curiosidade e experiência; nomes como os de Manuel Miranda, Zeferino Ferreira, António Miranda ou José Higinio, são apenas alguns dos que se identificam com esse movimento fundador que se enraíza em projetos originais da década de 50 que em tempos mais favoráveis, após as crises académicas de fins de 60 e inícios de 70, puderam, finalmente, concretizar sonhos antigos⁶⁹. Quando em 1980 surgiu a primeira edição dos *Encontros*, ela foi encarada mais como uma “excentricidade e uma ideia «gira» de um pequeno grupo, do que como uma iniciativa com pernas para andar”⁷⁰. É verdade, que no início dos anos 80, poucos anos passados sobre um longo período de ditadura e de total ausência de uma política cultural eficaz e de feição contemporânea, recém-saídos de um processo revolucionário que não facilitou a assunção imediata de um *aggiornamento* cultural e artístico, eram raros os lugares afetos à fotografia – os museus não lhe eram ainda sensíveis e as galerias, poucas, alternavam-na com as outras expressões artísticas – pelo queurgia encontrar uma plataforma de divulgação e de conhecimento específicos. Vistos como “uma espécie de (re)criação da fotografia” (Jorge, 2006: 177), os *Encontros de Fotografia de Coimbra* conseguiram, ao longo das suas dezanove edições (1980/2000), afirmar-se como uma referência no país e internacionalmente, marcando o calendário dos grandes eventos fotográficos, sem se cristalizarem em modelos puristas, pelo contrário, e percorrendo um caminho, nem sempre fácil, ou talvez nunca, amplificando, diversificando e internacionalizando sempre as suas opções. Ao longo dos anos, foram vários os momentos em que se repensaram os conceitos estratégicos do projeto ou em que se infletiram princípios organizativos: se de início se privilegiaram as exposições itinerantes internacionais, em grande parte patrocinadas pelas embaixadas ou institutos estrangeiros presentes em Portugal, a partir de meados da década de 80, os *Encontros* passaram a organizar grandes exposições, quer de incontornáveis protagonistas da fotografia internacional quer de conjuntos afetos a significativas coleções. A partir do início dos anos 90, os *Encontros* configuravam já uma

⁶⁹ Não terminariam aqui as vicissitudes do CEF que em 2003, passa a CAV. Mas parece que os estudantes nunca se conformaram com a ausência de uma estrutura académica para a fotografia e, assim, em 2005 constituiu-se um Grupo que logo no ano seguinte formou a pró-secção de Fotografia. Finalmente, em 2007, ressurgiu a Secção de Fotografia da AAC, muito ativa, sobretudo, no domínio da formação e da sensibilização.

⁷⁰ António Lopes, “Coimbra: História feita de Fotografia”, *A Capital*, 9 de Nov. 1995.

estrutura de produção, divulgação e difusão, com uma aposta regular em projetos próprios e de fomento de uma criação autónoma. A esta preocupação dominante de conhecimento do fotográfico, do histórico ao contemporâneo, esteve sempre presente o diálogo e o confronto com o que por cá se fazia, ou seja, não terá sido nunca descurada a apresentação de fotografia portuguesa, dos autores canónicos sobre quem se produziu alguma investigação crítica, aos novos valores emergentes que tiveram nos *Encontros* um lugar de visibilidade. Apesar de uma fotografia mais “plástica” ter sido já introduzida nalgumas das últimas edições, sobretudo na segunda metade dos anos 90, ainda que de forma cautelosa, a crescente importância que a fotografia foi adquirindo no seio das artes visuais, sustentou uma nova inflexão que inaugura o ano 2000; ano de passagem, por excelência, foi-o também em Coimbra com uns *Encontros* travestidos de novas roupagens e abertos a novas experiências e a outras expressões, “[...] como se os limites estritos da fotografia, a um mesmo tempo, se anulassem e se amplificassem; como se, para dentro de si mesma, a fotografia chamasse a totalidade do mundo da arte.” (*ibidem*)

Esta miscigenação das artes, só pontualmente pronunciada até à alvorada do novo milénio, foi definitivamente inscrita na matriz dos Encontros, em 2000, precisamente os últimos que haviam de realizar-se. O *Mnemosyne Project*, comissariado por Delfim Sardo, gesto que constituiu, com a assunção do carácter bienal e a ideia de uma exposição única, apesar de “estilhaçada” pela cidade, os atributos inovadores que então se experimentaram, definiu-se como a construção de um mapa da memória, realçando o papel da fotografia como instrumento dessa mesma memória mas acrescentando-lhe “[...] a dúvida sobre a natureza da imagem fotográfica e a certeza de que é no seio do universo da arte contemporânea que a fotografia encontra hoje os seus múltiplos sentidos” (Sardo, 2000: 14). O convite dirigido a Delfim Sardo, personalidade exterior aos *Encontros* que pela primeira vez exercia a curadoria do evento, assentou no pressuposto de que uma outra feição tomaria forma: a um estatuto mais historiográfico sempre revelado, sucedia um conceito de fotografia mais instrumental. Apesar deste traço inovador que imprimiria doravante um novo perfil, caracterizador do futuro Centro de Artes Visuais, o *Mnemosyne Project* comungou de alguns dos atributos dos *Encontros*, como, por exemplo, o dos percursos urbanos que, como estratégia exemplar de Coimbra, revelavam, a um tempo, as exposições e a cidade.

Terminados os *Encontros*, eles mantêm-se plasmados na designação e na personalidade jurídica do que é, desde 2003, o Centro de Artes Visuais – Encontros de Fotografia, herdeiro putativo do Centro de Estudos de Fotografia. Mas eles estão também

presentes, inequívocos, nos encontros que proporcionam com as artes, desde logo no lugar anfitrião, espaço de tristes memórias inquisitoriais⁷¹ que pelo traço do Arquiteto João Mendes Ribeiro, se expande num jogo surpreendente de claro/escuro, de revelação e intimidade, de história revisitada e de assumida contemporaneidade. Sonho adiado do seu carismático Diretor, Albano da Silva Pereira, que antes deste lugar já ambicionara o imponente e sedutor Edifício das Caldeiras⁷², surge, finalmente, como espaço ideal para um idealizado projeto. “Sob essa plenitude harmónica da arte” (Jorge, 2006: 177), e ainda na continuidade desse jogo dialético, aqui, de exterior/interior, de transparência/opacidade, de claridade/crepúsculo, recebem-nos dois objetos escultóricos que, contrariando a efemeridade dos *Encontros*, aí se fixaram e permanecem – no exterior, *Longer Journeys* (2003), de Pedro Cabrita Reis⁷³ e numa antiga cela, *Aproxima-te, Ouve-me* (2002), de Rui Chafes⁷⁴. Inaugurados em 2003 - o novo edifício e o CAV – ambos vão resistindo sob o signo da contingência. O projeto inaugural *Coimbra*, exposição que pretendeu definir a “matriz programática futura”, não se restringiu a imagens da cidade em “perspectivas passadas”, desenvolvendo antes novos projetos que “inseridos nas premissas curatoriais traçadas a partir do espólio já existente, permitiram complexificar as leituras da cidade.” (Pereira, Amado, 2003: 20). Neste local protagonizar-se-á, doravante, como em 1980, “um gesto pioneiro” (*idem*: 15), talvez mais de acordo com o espírito do tempo.

Parafraseando, mais uma vez, João Miguel Fernandes Jorge, diríamos como ele: “Têm sido os *Encontros* um lugar de intensa aprendizagem. [...] Do desafio que a imediata visão da arte dos outros representa, se terá construído em diálogo e em subterrânea empatia/oposição uma boa parte da nossa fotografia mais recente.” (Jorge, 2006: 17)

⁷¹ O Pátio da Inquisição deve o seu nome ao conjunto de edifícios onde funcionou, desde 1566 até à sua extinção, em 1821, o Tribunal do Santo Ofício. Para além do edifício que foi sede da Inquisição na cidade, no pátio existe também o primitivo Colégio das Artes.

⁷² O projeto de recuperação da Casa das Caldeiras, antiga Central Térmica do Hospital da Universidade, também este da autoria do Arquiteto João Mendes Ribeiro, a miúdo utilizado como lugar de exposições, data do final dos anos noventa, quando o CEF, ou a sua direção, teve como ambição, a de aí criar um Centro Nacional de Fotografia. Qualquer dos projetos não passou disso mesmo: nem o CEF (ou o posterior CAV) se sediaram nas Caldeiras, nem houve lugar à assunção “nacional” do projeto. Em 1995, como já referimos, foi oficialmente criado o Centro Português de Fotografia, com sede no Porto e cuja direção foi confiada a Tereza Siza, ex-colaboradora do CEF e dos Encontros, o que terá constituído um golpe certo nalgumas ambições dos *Encontros*. Entretanto, em Março de 2009, foi inaugurada a recém-recuperada Casa das Caldeiras, segundo o projeto arquitetónico original, mas funcionando como instalações da Faculdade de Letras, Departamento de Estudos Artísticos.

⁷³ Escultura arquitetónica presente no Pavilhão Português da 50ª Bienal de Veneza (2003). Em 2005, foi adquirida pela Câmara Municipal e instalada no exterior do Pátio da Inquisição, por ocasião de Coimbra Capital Nacional da Cultura. Lamentável, é o abandono a que, entretanto, parece votada.

⁷⁴ Iluminada por uma luz branca e fria, uma esfera ferrosa, negra, de grandes dimensões, fixada na abóboda e nas paredes laterais por raios ou cabos, também eles negros, a escultura permite a alegoria íntima de cada um que se *aproxime*, que a olhe, que a *escute*.

2.1. Leituras

“A autenticidade de uma coisa é a essência de tudo o que ela comporta de transmissível desde a sua origem, da duração material à sua qualidade de testemunho histórico.”⁷⁵

Como em quase tudo, existirão múltiplas maneiras de abordar os *Encontros de Fotografia de Coimbra*. Falar de leituras é, antes de mais, identificar o modo como nos propomos olhá-los, decifrá-los, talvez mais ainda, o modo como gostaríamos de os decodificar na sua riqueza e nas suas fragilidades. Exercitamos em *(Re)encontros*⁷⁶ a memória de um percurso, a um tempo linear na sua determinação e sinuoso nos imprevistos que o condicionaram. E se essa linearidade não parece ter sido nunca posta em causa, malgrado as inflexões e o assumido *aggiornamento* com o devir histórico da fotografia, já a sinuosidade a que os *Encontros* se expuseram derivará de circunstâncias diversas, mormente de natureza política no que aos financiamentos ou à sua ausência respeita, mas a que a direção e o caráter que a define não poderão eximir-se. Dissemo-lo na Introdução mas repetimo-lo aqui, como foi frustrante, por vezes, a inconsistência da informação disponível e, sobretudo, a disparidade de conteúdos dessa mesma informação e a contradição dos testemunhos orais. Optámos, assim, por refletir sobre os diferentes domínios de intervenção dos *Encontros*, acontecimento que ainda hoje se confunde com a cidade que os acolheu e lhes deu nome e, sobretudo, com a personalidade carismática e polémica do seu Diretor⁷⁷; refletimos sobre os traços que os caracterizaram, que se cruzam ou sobrepõem numa delimitação empírica (im)provável, traços que os enformaram e que de modo positivo ou negativo, por atitude romântica inicial ou por assunção plena do projeto que marcou uma cidade e uma época,

⁷⁵ Walter Benjamin, “A Obra de Arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica”, *A Modernidade*, 2006, p.211.

⁷⁶ Como já referimos, entendemos remeter para Anexo, o percurso que fazemos sobre os Encontros, a um tempo descritivo mas sumário.

⁷⁷ Albano da Silva Pereira não é um gerador de consensos. Se no texto antológico de João Miguel Fernandes Jorge sobre os Encontros, a imagem do seu diretor é assim iluminada: “Ao longo de todos estes anos de concepção e desempenho o que é bem mais do que mostrar fotografia e acumular exposições ou comissariados – tem sido central não só o gosto, como a decisão, a capacidade inventiva ao redor da imagem, a centralização produtiva de um homem que sempre se soube desdobrar, de um modo quer prático quer intuitivo, entre o campo financeiro e uma natural generosidade e que terá como razão uma única determinante: um continuado amor à fotografia e às artes...” (Jorge, 2006: 188/189). Partindo destes mesmos predicados, antigos colaboradores com quem conversámos e de que mantemos o anonimato, reconhecem-lhos mas avaliam-nos de maneira diversa: “o Albano centralizava demasiado as decisões, concentrava nele a maioria dos assuntos”, “quem se sente o dono do mundo não deixa herdeiros” ou ainda “acabou por entrar num caminho suicidário”. Mas de entre todas as “definições” que temos ouvido ou lido sobre a sua personalidade, aquela que consideramos a mais exata foi escrita recentemente por Julião Sarmento, como comissário da exposição de Albano da Silva Pereira, *Uma Faca na Areia*, na Appleton Square, em Lisboa (28Fev. a 10 Abr. 2013): “Não há muito mais a dizer sobre este colecionador de afectos e de ódios. Está tudo aqui. Nas imagens que apresenta. [...] Nunca cria ficções porque ele próprio é uma figura de ficção.” (*Embuste*, Fev. 2013)

desafiam, ou não, uma remota hipótese de retorno, naturalmente repensado e atualizado, uma evolução na esteira do caminho posteriormente traçado e agora percorrido pelo CAV, ou a ameaça radical de extinção, ciclicamente anunciada ou denunciada por Albano da Silva Pereira.

2.1.1. Conceção

“Perante a ausência de uma cultura da imagem fotográfica no nosso país, os Encontros de Fotografia assumiram a responsabilidade de a fomentar [...] Os Encontros de Fotografia podem orgulhar-se do seu passado. Porém não querem viver dele.”⁷⁸

Foi no seio da Associação Académica de Coimbra, criada em 1887, que se constituíram algumas das estruturas mais dinâmicas do associativismo universitário e é também nela que se abrigam ainda, algumas das mais antigas, designadamente, no âmbito da música e do teatro. Como parece natural, o interesse crescente pela fotografia e a sua utilização cada vez mais generalizada terá feito surgir, em meados do século passado, uma nova secção cultural – a de Fotografia. Esta, como no geral as estruturas associativas, nomeadamente universitárias, estiveram sujeitas, durante a Ditadura, ao escrutínio apertado da censura e da segurança do estado (PIDE/DGS) o que, aliado à natural imponderabilidade e transitoriedade da vida estudantil se traduzia na intermitência, natural ou forçada de muitas dessas estruturas. Criada no final dos anos 50, a secção de Fotografia, à época, não teria exatamente uma feição artística ou cultural, dedicando-se antes, quase em exclusivo, ao registo das festas, da Queima, dos livros de curso, das sessões de formatura e pouco mais; assim mesmo, não terá sido poupada ao controle, na sequência dos movimentos universitários de oposição à Ditadura e à guerra colonial, de 1969, ou ao desgaste e desistência coletivas. Foi então que em 1974, no rescaldo da Revolução de Abril e no entusiasmo de uma liberdade conquistada, um grupo de estudantes, amantes de fotografia, resolveram retomar a secção e dar-lhe um novo alento; surgiu então o Centro de Estudos de Fotografia e, pouco depois, uma Galeria, num espaço de reduzidíssimas dimensões mas que, todavia, era a primeira em Portugal a dedicar-se exclusivamente à fotografia; para tanto, não terá sido suficiente o encontro de vontades, foi necessário definir-lhe uma missão e um conteúdo programático e foi isso que fizeram esses primeiros entusiastas, a que já nos referimos, e que em conversa com

⁷⁸ Albano da Silva Pereira e Miguel Amado, *Coimbra*, Centro de Artes Visuais – Encontros de Fotografia, 2003, p. 14/15

Manuel Miranda⁷⁹, um de entre eles, ficámos a conhecer um pouco melhor: Manuel Miranda, o estratega, Fernando Zeferino, o gestor, e António Miranda, o operacional, entre outros. Apesar de carências de toda a ordem, da teoria à prática, das instalações ao equipamento, deram início a uma atividade benévola regular, de sensibilização e formação, sendo na sequência desse novo fôlego, que surgiu a ideia dos *Encontros*: no final dos anos 70, a Câmara Municipal e a Comissão de Turismo desafiaram o CEF a realizar um concurso de fotografia sobre a cidade e o concelho, algo que então se fazia frequentemente; a contraproposta, elaborada por Manuel Miranda, desafiava a Câmara a aceitar um modelo mais abrangente que conciliava a ideia de concurso⁸⁰ mas envolvia-o num conjunto de outras exposições. Aceite a proposta, a Câmara limitou-se a algum apoio logístico e à cedência temporária do Edifício Chiado, na Baixa da cidade, um lugar central e carismático, que permitia uma maior visibilidade e a desejável atração de público. A iniciativa, totalmente amadora e assente no voluntarismo de uns poucos, teve o êxito suficiente para que se sucedessem novas edições que, durante os primeiros anos, seguiram o modelo inicialmente traçado: uma atenção particular à fotografia portuguesa, em grande parte de cariz amador e oriunda do trabalho dos associados do CEF, sem descuidar, porém, algumas representações estrangeiras a revelarem imagens desconhecidas ou nunca confrontadas, e, a par das exposições, a realização de conferências, seminários e colóquios que pretenderam, desde cedo, visar a sensibilização e o debate de ideias⁸¹.

No final de 1984, depois da quinta edição dos *Encontros*, Manuel Miranda saiu da Comissão executiva, não por quaisquer divergências, como afirmou, mas por motivações pessoais, no que foi secundado pelos outros membros da Comissão e da própria direção. Entretanto, Albano da Silva Pereira⁸², um colaborador assíduo do CEF, com a presença irregular de trabalhos nessas primeiras edições, assumiu a direção dos *Encontros* a partir de 1985, apesar de algumas vozes discordantes que já então se terão feito ouvir. Esta mudança teve múltiplas repercussões, quer no programa dos próprios *Encontros*, de que uma imediata e óbvia foi a da alteração da data da sua realização, quer nas opções de vida do seu diretor que deixou o cinema onde trabalhara com Manuel de Oliveira, António Pedro de Vasconcelos ou João Botelho, optando definitivamente pela fotografia que estava já presente, desde há muito,

⁷⁹ Conversa telefónica realizada em 19 de Dezembro de 2012.

⁸⁰ Concurso que se traduziu, nas três primeiras edições, nos *Quatro Olhares sobre Coimbra*.

⁸¹ Logo na primeira edição dos *Encontros*, realizou-se um colóquio com a participação do Instituto Português de Fotografia, de Lisboa, do Centro Fotográfico do Porto e do Centro de Estudos de Fotografia de Coimbra.

⁸² Albano da Silva Pereira viria a ter como diretores adjuntos, primeiro, Paulo Mora, e mais tarde Tereza Siza e Miguel Amado.

como conta a Maria João Seixas, numa entrevista de 2002⁸³. Mas as maiores repercussões far-se-iam sentir no desenho futuro da programação onde aparecem evidentes as alterações que a nova direção foi progressivamente introduzindo: do prolongamento dos tempos de exposição ao acréscimo das atividades expositivas e “pedagógicas”, da busca de novos espaços de apresentação ao esboço de uma ação descentralizadora, da diversidade das formas de colaboração com outras entidades a uma seleção mais criteriosa dos projetos a apresentar, do alargamento das parcerias ao diálogo político mais consequente e, essencial, de uma certa amálgama, ainda que controlada, da representação fotográfica de amadores, de fotógrafos que procuravam novas referências e novas linguagens e de artistas que utilizavam já a fotografia como suporte da criação plástica, passou-se à sistematização de autores e de projetos que concebiam a fotografia como expressão autónoma no seio da criação contemporânea, paralelamente à recuperação de uma fotografia dita histórica. Tantas alterações e de tal porte projetar-se-iam, inevitavelmente, no trajeto ascendente dos *Encontros*; se do ponto de vista conceptual e programático parece haver maior consenso de opiniões sobre o papel desempenhado e sobre a bondade das alterações introduzidas, já o mesmo não acontece quando se reflete sobre a direção e a gestão dos mesmos. A uma atitude demasiado centralizadora sobrepunha-se uma vontade imensa de fazer sempre mais e melhor mas, para tanto, era necessário um financiamento consentâneo com a ambição em causa⁸⁴, o que nem sempre, ou quase nunca, terá sido possível: na entrevista citada acima, interpelado sobre os critérios que presidiam à seleção dos fotógrafos apresentados nos *Encontros*, Albano da Silva Pereira evidencia essa centralização, desde logo, na forma personalizada como identificou as questões e as soluções que protagonizou⁸⁵. De qualquer modo, afeiçoados ou moldados pela

⁸³ “Eu já era fotógrafo. Nunca me afastei da formação, da aprendizagem e da informação sobre a fotografia contemporânea que iniciei num organismo autónomo que havia em Coimbra, na Associação Académica, o Centro de Estudos de Fotografia, pioneiro em Portugal da animação e difusão da fotografia, de cujo núcleo duro eu fazia parte.” A. S. Pereira, “Conversa com vista para...”, entrevista conduzida por Maria João Seixas, *Público/Pública* 4 de Fev. 2002.

⁸⁴ Em 1995, Alexandre Pomar aconselhava uma visita a Coimbra onde decorria a 15ª edição dos *Encontros*, mas adiantava: “Não se pretende estragar a festa, até porque as celebrações rituais ajudam a difundir o interesse pela fotografia, mas perante o coro dos deslumbamentos fáceis e a desmedida ambição do seu director (que já sonha com apoios comunitários e a criação de um Centro Nacional de Fotografia...) há que tentar ver um pouco mais fundo. Um pouco para além da mera prova anual da resistência de uma iniciativa sempre periclitante, que parece consumir-se na voragem cada vez mais cara da sua promoção.” A. Pomar, “Norte, desnorte” in *Expresso-Revista*, 18 de Nov. 1995.

⁸⁵ “O património mais importante legado até agora pelos *Encontros*, dentro das limitadas disponibilidades financeiras com que arrancámos - quando os *Encontros* começaram, em 85, não havia instalações, nem praticamente orçamento - foi a informação e a divulgação das obras-chave da fotografia contemporânea e, dentro do possível, da do século XIX. Esse foi o meu primeiro critério: informar, revelar algumas das “master-pieces” da fotografia contemporânea. [...] Outra das minhas preocupações, ou outro dos critérios, se quiseres, foi igualmente o de mostrar a diversidade das correntes estéticas que percorrem a fotografia actual, quer internacionalmente, quer em Portugal.” (A. S. Pereira, “Conversa...”, 2002)

personalidade polémica de Albano da Silva Pereira, os *Encontros de Fotografia* não perderam, pelo contrário, o seu carácter festivo que punha os Novembros de Coimbra na agenda cultural do país: em vinte anos houve apenas duas interrupções, a primeira, em 1990, alegadamente por falta de apoio financeiro; a segunda, em 1999, porque a modalidade de uma bienal parecia adequar-se melhor às intenções e disponibilidades do momento. A propósito, e premonitoriamente, vemos agora, João Pinharanda escreveu no arranque dos Encontros de 2000: “Coimbra confirma-se como lugar capaz de acolher – de fazer crescer? - a dinâmica criativa de uma das expressões mais vastas da realidade cultural contemporânea...” (Pinharanda, 2000: 50). Malgrado algumas excelentes exposições que posteriormente têm vindo a realizar-se, a verdade é que essa dinâmica parece ter-se perdido e a última grande transformação operada, a que em 2000 deu origem à “abertura a todas as artes”, não terá sido capaz de consolidar públicos, até então, aparentemente fidelizados.

Por outro lado, do ponto de vista conceptual, os *Encontros* repensaram algumas vezes o seu conceito estratégico: às exposições itinerantes, de acolhimento, que dominaram os primeiros anos, sucedeu, a partir de meados da década de 80, a organização de grandes exposições retrospectivas de fotógrafos importantes ou de coleções de relevo nacional e internacional e, já nos anos 90, os *Encontros* assumiram-se, finalmente, como uma estrutura de produção e de difusão de exposições, passando a construir projetos específicos da sua própria iniciativa, através de encomendas a fotógrafos portugueses e estrangeiros e à investigação de autores esquecidos ou mesmo desconhecidos entre nós. Na inauguração do CAV, em 2003, momento maior de reflexão sobre o caminho percorrido, a Direção afirmou: “Perante a ausência de uma cultura da imagem fotográfica no nosso país, os Encontros de Fotografia assumiram a responsabilidade de a fomentar, operando simultaneamente em dois sentidos complementares. Por um lado, implantando um festival segundo um modelo então existente noutras cidades europeias, o que representava apostar na quantidade e diversidade de exposições. Por outro, estabelecendo uma matriz programática caracterizada pelo equilíbrio entre a preocupação com a história e a atenção à contemporaneidade, o que significava provocar o confronto entre múltiplas opções estéticas” (Pereira, Amado, 2003: 14). Questionado sobre as “opções estéticas” prosseguidas nas primeiras edições dos Encontros, Manuel Miranda⁸⁶ referiu que não havia, na altura, uma preocupação que pudesse considerar-se de natureza estética; se a ele próprio, com uma experiência de fotografia e algum trabalho já desenvolvido no Círculo de Artes Plásticas de Coimbra, lhe ocorriam questões dessa

⁸⁶ Em conversa telefónica, de 19 de Dezembro de 2012.

natureza, o coletivo respondia de forma um pouco anárquica, sem debate de ideias, defendendo cada um os seus interesses particulares; havia, segundo ele, uma “não estratégia”, uma deriva entusiasta que vivia do acaso, o que correspondia, aliás, ao ambiente universitário da época. Tal “anarquia” não impediu, no entanto, que logo nos primeiros anos, fossem apresentados trabalhos de Paulo Nozolino e de Jorge Molder, que embora já identificados por uma fotografia autoral e artística, se afirmariam como paradigmas incontestados da fotografia portuguesa contemporânea e da fotografia de autor, e que, quase em simultâneo, se integraram nos circuitos museográfico e galerístico nacional e internacional.

Ainda segundo Manuel Miranda, a construção dos Encontros “inspirou-se” nos *Rencontres d’Arles*, à época, ainda jovens (1970), e na revista americana *Afterimage – The Journal of Media Arts and Cultural Criticism*. Mais tarde, já com Albano da Silva Pereira como diretor, tornou-se mais pertinente e determinante a avaliação estética das escolhas realizadas e do rumo imprimido na condução dos *Encontros*; na referida entrevista de Maria João Seixas, teve a oportunidade de explicitar o seu pensamento a propósito de algumas das opções assumidas: tudo terá começado ainda no serviço militar, cumprido em Moçambique, em cenário de guerra, experiência que o terá marcado e alicerçado a convicção de que não lhe interessava o foto-jornalismo, que às questões de natureza estética se sobrepunham sempre as questões éticas, essenciais para ele, ao ponto de conduzirem todas as opções futuras⁸⁷.

Algumas das ideias sintetizadas neste esboço que pretendeu fazer um primeiro balanço sobre a conceção e o curso dos *Encontros*, são precisamente objeto de alguma dissonância, entre os seus cultores ou detratores, designadamente, questões como quantidade vs qualidade que nem sempre se correspondem, e o debate e confronto de ideias e opções que, como

⁸⁷ “Fui confrontado com duas clivagens estéticas, clivagens que se vêm a agudizar até hoje e que, de certeza, vão continuar no universo da fotografia: por um lado, a fotografia da miséria, da violência, do foto-jornalismo e, por outro, a “outra” fotografia. Na altura eu fazia polaroids. No meio da guerra, do sofrimento, da violência, particularmente a violência do olhar, sobrevivi exactamente pela fotografia e, sobretudo, pelas fotografias feitas na Ilha de Moçambique.” Interpelado sobre o modo como definiria as “clivagens”, acrescenta: “Há de facto o lado da “World Press Photo” e tu deste um exemplo modelar, Sebastião Salgado. A pobreza, a violência e a dor são captadas fotograficamente e pretensamente “realistas” mas, e está aí o lado perverso e mesmo obscuro desse tipo de olhar, as imagens não deixam de ter uma preocupação excessiva de composição plástica, que pode ser ambigualmente bela o que, do meu ponto de vista, chega a tocar a indignidade. O outro lado, o tal “outro”, assenta numa busca do registo do documento e da ficção que em qualquer objecto habita e que o fotógrafo capta e revela. É uma busca com outra componente ética, outra componente de olhar, obviamente mais poética. Aliás hoje a fotografia tem cada vez mais a ver com os fotógrafos de plateau de cinema, está-se a recuperar muito do “still”, do fotograma.” E acrescenta ainda, a propósito de selecção realizado no acto de fotografar: “Todo o fotógrafo selecciona, mas Robert Capa era de uma coragem e de uma coerência espantosas. Capa fabricava os documentos que mostrava enquanto os vivia, não se servia das pessoas. Ele próprio também se encontrava nas mesmas situações das pessoas que fotografava.” (A. S. Pereira, “Conversa...”, 2002)

depreendemos das palavras de Albano da Silva Pereira e dos comentários nas conversas realizadas, constituíram, por razões diversas, um enfoque de peso relativo no contexto geral.

2.1.2. Divulgação

“O que é importante salientar aqui é a componente pedagógica, de divulgação e de abertura à história da fotografia (considerando em história a ideia de *história do presente*), e nesse sentido esta manifestação, à semelhança dos Encontros da Imagem de Braga, tem tido um papel notável em Portugal, país sempre muito fechado...”⁸⁸

Divulgar, tornar acessível, tornar público e criar públicos, dar a conhecer, propor, sensibilizar, confrontar e envolver, ideias próximas que caracterizam a filosofia, a estrutura e a estratégia dos *Encontros de Fotografia*, antes de mais, um festival que, na sua essência, é, exatamente, um veículo de divulgação, no caso, da fotografia. Como tivemos já oportunidade de referir, na década de 80, a da génese e dos primeiros passos dos *Encontros*, poucos eram os organismos ativos de divulgação e de difusão da fotografia em Portugal; tão importante como pensá-los e concebê-los, foi desafiar o *status quo*, criando-os e afirmando-os, num momento de apaziguamento político mas de estruturas culturais e artísticas ainda muito incipientes e frágeis⁸⁹. A germinação e a fundação desta iniciativa terão sido vitais na expansão de horizontes e no rompimento de fronteiras estreitas, demasiado acomodadas, fronteiras de carácter físico, também, mas sobretudo político e cultural.

Desde o início, foi intenção do CEF mostrar algumas exposições internacionais itinerantes, disponibilizadas por embaixadas ou representações nacionais de instituições de diferentes países, nomeadamente França, Reino Unido, Alemanha e Estados Unidos, a par com outras exposições de fotógrafos portugueses; estas últimas, no geral pouco inovadoras na sua caracterização, apresentavam trabalhos individuais ou decorriam de prévios concursos, não se distanciando muito da anterior prática salonista, e a seleção dos trabalhos a expor fazia-se a partir de uma análise precária de portfólios; deste modelo, recorde-se as três exposições *Quatro Olhares sobre Coimbra*, presentes entre os 1ºs e 3ºs *Encontros*. Como

⁸⁸ Margarida Medeiros, “Encontros de Coimbra: a Fotografia como Memória das Imagens”, 2000, p.1, www.interact.com.pt/ (consulta efetuada em 5 Nov. 2012)

⁸⁹ Numa entrevista coletiva ao FOTO-JORNAL, de Maio de 1980, por ocasião dos primeiros Encontros, questionados sobre o panorama da fotografia em Portugal, Amândio Matos, António Miranda, Eduardo Duarte, Fernando Cunha, José Vaz, Manuel Matos, Manuel Miranda e Jorge Tavares, dirigentes e principais colaboradores do CEF, terão afirmado: “Atravessa [a fotografia] um momento de crise. Para isso muito contribuiu o aumento vertiginoso do custo dos materiais fotográficos, a inexistente protecção estatal à actividade das Associações Fotográficas e a inexistência do ensino oficial de Fotografia. No entanto, por aquilo que nos tem sido dado a observar, existem valores no campo da Fotografia contemporânea portuguesa que merecem ser mostrados e vistos com atenção, única forma de apoio que está ao nosso alcance.” (Sena, 1998: 325)

salienta António Sena, “A separação do movimento salonista não era, contudo, clara, dado não haver bases fundamentadas de estudo e seleção.” (Sena, 1998: 323); mesmo Manuel Miranda, mentor da primeira linha programática, assume também que essas primeiras manifestações, realizadas por um grupo de jovens amantes da fotografia, tinham tanto de idealismo quanto de amadorismo, já que os seus dirigentes não possuíam formação teórica nem capacidade financeira que lhes permitisse ultrapassar limites muito estritos – o apoio simbólico da Câmara e do Turismo e a boa vontade de alguns amigos estrangeiros que dirigiam, na cidade, a Alliance Française, o British Council ou o Goethe Institut. Não obstante esta constatação, que se identificará sobretudo com as primeiras edições, os anos de experimentação e de construção sobre quase nada, conduzidos por uma visão apaixonada e algo romântica, foram de grande importância e as ideias originais então lançadas visavam, a uma escala ainda relativamente restrita, transformar, atualizar e dinamizar o contexto fotográfico nacional, no confronto com o que era proposto ou estava disponível nalguns circuitos internacionais, e, antes de mais, divulgar de uma forma que se pretendia estruturada, a história pretérita da fotografia portuguesa e a que se ia realizando, ano a ano, por jovens fotógrafos que urgia estimular e dar a conhecer⁹⁰.

Se as opções conceptuais que, entretanto, iam sendo assumidas contrariavam, de algum modo, as práticas anteriores, tal não se terá ficado a dever à negação das origens mas antes à recorrente atualização permitida pelos novos tempos a que o país se ia adaptando, pela experiência acumulada ao longo das sucessivas edições, pela reunião de novos colaboradores, pela acrescida responsabilidade perante parceiros nacionais e internacionais e pelos apoios financeiros e logísticos, que embora parcos, foram sendo facilitados e atualizados. Os *Encontros* foram construindo, assim, na medida do possível, e por vezes do impossível, um olhar retrospectivo sobre a fotografia, um espaço de confronto e de diálogo e uma plataforma descentralizada de visibilidade plural da criação fotográfica. Num tempo em que a fotografia adquiriu uma expansão generalizada cumprindo um papel determinante na sociedade, com a imagem fotográfica, nas suas diferentes configurações, a marcar uma presença assídua, a ombrear com outras formas de expressão artística e a entrar na prática quotidiana, assumir uma postura crítica e avançar com uma proposta estruturada e consistente, diferenciando e

⁹⁰ “Significativamente, a criação dos *Encontros de Fotografia de Coimbra*, em 1980, acompanha o movimento de institucionalização do interesse da fotografia lá fora, surgindo na altura em que este tipo de iniciativas começava a fazer a sua aparição na Europa e na América do Norte, e pronunciando o *boom* internacional de festivais fotográficos. Por outro lado, os grandes nomes da fotografia internacional foram primeiros chamarizes dos programas e permitiram ainda a aproximação e consolidação nos circuitos internacionais.” (Gorjão, 1996: 117/118)

selecionando um conjunto significativo de fotografias e alguns fotógrafos, ícones da fotografia mundial, cujo trabalho importava olhar, ver, sentir e pensar, era não só essencial para os profissionais da arte, como para os iniciados, estudantes ou amadores, e para o público em geral. Ao longo de duas décadas, os *Encontros* revelaram, ainda que em condições expositivas nem sempre ideais, quer pelas condições físicas dos espaços que interessava dar a conhecer, quer pela contingência relativa dos meios financeiros disponíveis, um número significativo de grandes nomes da história da fotografia, quase sempre desconhecidos da maioria do público português ou nunca expostos em Portugal, bem como fotógrafos contemporâneos nacionais e internacionais: dos históricos, salientam-se os nomes de Eugène Atget, logo no primeiro ano, Jacques-Henri Lartigue, Alvarez Bravo, Robert Frank, Walker Evans, August Sander, Cartier-Bresson, Boubat ou Dieuzaide, e dos portugueses, Joshua Benoliel, Domingos Alvão, Cunha Moraes, Carlos Relvas, Victor Palla e Costa Martins, Sena da Silva ou ainda dos acervos do Grupo Câmara, de Coimbra, ou dos Perestrellos Photographos, do Funchal; dos contemporâneos, parece despicienda a enumeração de outros tantos vultos da fotografia, de que se destacarão, porém, os nomes de Joel-Peter Witkin, Ralph Eugene Meatyard, Boyd Webb, Joan Fontcuberta, Duane Michals, ou Thomas Ruff, ou importantes coleções como as *Graham Nash*, *Obras-primas da fotografia Médica*, *Fotografia da Bauhaus* ou *A Vanguarda Russa*. Seria injusto esquecer ou minorizar o trabalho de divulgação desempenhado pelos *Encontros*, relativamente à jovem fotografia portuguesa, embora a sua concretização e os resultados obtidos não se revelem tão consensuais quanto seria desejável: os consagrados Paulo Nozolino, Jorge Molder ou José Manuel Rodrigues são, por ventura, os nomes de maior relevância que por lá passaram e reincidiram, mas não ignoremos outros, já firmados como Gérard Castello-Lopes, Manuel Magalhães, Albano da Silva Pereira, Manuel Miranda, Luís Pavão ou Augusto Cabrita, ou em ascensão como Valente Alves, Daniel Blaufuks, António Júlio Duarte, Maças de Carvalho, Luís Palma, Álvaro Rosendo ou João Tabarra, entre outros, alguns deles com exposições inaugurais no seu percurso fotográfico e que encontraram ali uma oportunidade para mostrar, projetar e defender o seu trabalho, confrontar ideias, conhecer outras propostas e outros autores, desenvolver novos projetos e intuir da receção crítica; um caso exemplar de divulgação de uma obra ignorada, para além do círculo restrito da Geografia e ciências afins, foi a do geógrafo Orlando Ribeiro, cujo espólio fotográfico, foi mostrado em 1996, na exposição *Finisterra*. A par das exposições individuais, realizaram-se frequentemente exposições coletivas como a *Jovem Fotografia Portuguesa* ou *Álbuns de Família* que reuniram, sobretudo, jovens fotógrafos; *Itinerários de Fronteira* (1994), *Terras do Norte*

(1995) e *Sul* (1996), são outros exemplos de exposições coletivas que resultaram de um trabalho de levantamento encomendado a fotógrafos portugueses e estrangeiros, que retomaremos à frente, e que visava, até certo ponto, constituir o acervo documental das imagens de um país em fim de século e, mais ainda, enriquecer uma coleção já iniciada que poderia, talvez, rivalizar com a Coleção Nacional de Fotografia. Como acontece em qualquer outra área do conhecimento, alguns jovens fotógrafos vingaram e cresceram, reconhecendo a importância que os *Encontros* tiveram nas suas carreiras, ou nem tanto, outros revelaram carreiras inconstantes, outros ainda abandonaram-nas por opções diversas.

2.1.3. Comunicação

“Desde a sua primeira edição, os Encontros permitiram a divulgação estruturada da história passada e recente da fotografia internacional, possibilitando uma reflexão aberta às novas tendências e uma particular incidência sobre a fotografia portuguesa; paralelamente, desenvolveram uma viva actividade pedagógica e permitiram o encontro ao vivo com grandes mestres e críticos.”⁹¹

Os *Encontros*, pela designação escolhida⁹², revelaram desde as primeiras edições, a intenção de se constituírem como um fórum de reflexão, de debate e de confronto de ideias e projetos, onde fosse possível contemplar e conhecer mas também problematizar, discutir, não apenas as imagens reveladas mas também questões teóricas e práticas em torno do fotográfico. Comunicar é transmitir, esclarecer e dialogar; implica criar instrumentos de descodificação e de participação, não obstante a pluralidade de leituras e de reações possíveis. Impulsionar ou, pelo menos, apoiar o desenvolvimento de um espírito e de um discurso críticos deverá ser sempre uma das premissas de todo o agente cultural. Quanto ao sucesso e ao alcance da missão programática dos *Encontros*, de ir além da sugestão e da apresentação, promovendo a emancipação ativa dos públicos, não parece haver opiniões consensuais, antes díspares, senão contraditórias: se por um lado ouvimos testemunhos que criticam o papel do festival, afirmando-o como simples evento e não essa plataforma de discussão e de cruzamento de opiniões que poderia e deveria ter sido, sugerindo até, os mais críticos, o epíteto de “desencontros”, outros defendem a oportunidade que a iniciativa representou, na medida em que a par das exposições houve, afinal, lugar à reflexão e ao debate de ideias, quer a partir do programa de conferências e seminários, quer nos *workshops* habitualmente

⁹¹ Do Catálogo da 11ª Edição dos *Encontros de Fotografia*, 1991, s/p.

⁹² Topónimo de lugar e de projeto, *Encontros* foi a designação reivindicada por Manuel Miranda e que como afirmou João Pinharanda “acentua a sua vocação de campo de experiências e discussão” J. Pinharanda, “Fotografia em Coimbra. Usar a memória para inventar”, *Arte Ibérica*, Ano 4, nº 40, 2000, p. 50

realizados. Passaram, de facto, por Coimbra, ao longo dos anos, um conjunto significativo de personalidades do universo fotográfico nacional e internacional: artistas, fotógrafos, teóricos e críticos, dos mais jovens aos mais conceituados: uma oportunidade para o confronto, o diálogo, o esclarecimento, num processo que registou alguns momentos de relevante comunhão, de que destacaria a presença brilhante e inovadora, lamentavelmente efémera, de Pedro Miguel Frade⁹³. Mas essa oportunidade de comunicar com alguns dos fotógrafos presentes, como o mítico Robert Frank ou o genial e controverso Joel-Peter Witkin, sem omitir a importância doutros encontros que em vinte anos foram acontecendo, terá constituído, naturalmente, um dos mais importantes contributos postos à disposição dos profissionais e, quase sempre, do público anónimo. Pena é que nesta componente comunicacional não se pressinta um trabalho de grande coerência formal mas antes um esboço de projeto paralelo, umas vezes conseguido, outras, nem tanto.

Perante o cenário de um Portugal muito fechado, com uma esmagadora maioria de possíveis interlocutores cuja iliteracia fotográfica dominava e onde mesmo a “família” dos fotógrafos raramente dialogava (de recordar que eram raros os locais e os momentos de partilha, considerada a inexistência ou insipiência, à época, de associações ou outros coletivos de fotografia), dificilmente os *Encontros* teriam a tarefa facilitada; poderia ter-se feito mais e melhor? Certamente, mas num momento e num contexto onde se fazia tão pouco, ou quase nada, e não entrando ainda na questão da instabilidade e incógnita financeira, conseguir, apesar de tudo, realizar um festival durante duas décadas, revelar o desconhecido, abrir portas para um mundo expandido, deverá ser reconhecido e valorizado.

Outra questão que cabe aqui convocar é a da oportunidade que os *Encontros* materializaram de cruzamento entre criações e agentes que se movimentavam no meio fotográfico e no meio artístico, impulsionando, ainda que de modo nem sempre evidente, o diálogo e a discussão em torno da prática fotográfica e das questões epistemológicas e ontológicas do *medium*⁹⁴. Como já referimos e como desenvolveremos mais à frente, esta

⁹³ A propósito, numa conversa com Maria Tereza Siza, realizada em 4 de Dezembro de 2012, foi-nos afirmado, exatamente, a oportunidade propiciada pelos *Encontros* de conhecer e dialogar com Pedro Miguel Frade, que teria constituído algo absolutamente novo – alguém que refletia, conceptualizava e discorria sobre os fundamentos teóricos do *medium*.

⁹⁴ “[...] os Encontros de Coimbra e de Braga foram espaços centrais de encontro e reunião [...] contribuindo para estabelecer pontes e fomentar trocas [...] garantindo um espaço de trânsitos e interfaces dinamizado e promovido internamente, que terá favorecido o estabelecimento de certas relações institucionais entre criadores e agentes divulgadores, heurísticas também no plano da criação.” (Gorjão, 1996: 123)

preocupação manifesta-se progressivamente, sobretudo a partir de finais dos anos oitenta⁹⁵, culminando em 2000, com *Mnemosyne*. Já nos anos 90, a aposta numa programação parcialmente temática, desde logo nas missões fotográficas que encomendaram e conduziram ou que recordaram e mostraram, num processo em voga na Europa e no mundo, que “colocou a fotografia no quadro de um “banco de memória”” (cf. Medeiros, 2000), teve o mérito de promover uma reflexão crítica multidisciplinar sobre um conjunto de temas, o que cativaria um público mais alargado, permitindo, sobretudo, entretecer o fotográfico com outros domínios do saber – da geografia à antropologia⁹⁶, da arqueologia à história, da literatura à política – no cruzamento, ainda, de todas as artes.

Recordando hoje aquilo que se fez e o seu alcance e questionando aqui e ali, o que não foi feito, quer o desejado que não chegou a concretizar-se pelas mais diversas razões (sendo a principal razão, mas não a única, a endémica carência dos financiamentos), quer o que parece não ter chegado a ser objeto de ponderação, quer ainda o muito que esteve excluído por opção estética e programática, é difícil fazer o balanço efetivo e rigoroso do papel desempenhado pelos *Encontros* enquanto suporte de reflexão sobre a narrativa histórica, estética e pedagógica ou como fórum de discussão alargada, resultando, porém, evidente, não ter sido este enfoque matéria de particular investimento. A edição de catálogos, a partir de certo momento, e a crítica, infelizmente muito esparsa em jornais e revistas, terão acrescentado, ainda que de forma inconstante e nem sempre com a qualidade e o desenvolvimento desejáveis, alguma reflexão e informação para memória futura, expandindo, física e temporalmente, o alcance dos *Encontros*. A colaboração de alguns órgãos da comunicação social, questão que abordaremos ainda, foi todavia, essencial para uma comunicação mais alargada e constitui hoje uma parte importante do registo mnemónico dos *Encontros*; é neles que encontramos a maioria da informação e a mais comentada; é numa imprensa nacional e regional que fomos encontrar alguns dos melhores trechos sobre o que foram e o que poderiam ter sido, sobre o melhor e o pior que os *Encontros* revelaram.

⁹⁵ Lê-se no catálogo geral da 9ª Edição dos *Encontros*: “Os Encontros de Fotografia tendo em conta a opção assumida desde a sua primeira edição inscrevem-se inequivocamente no cerne do debate que atravessa a fotografia contemporânea, neste movimento de redefinição e reinvenção de uma actividade criativa que parece não ter nem realidade tangível nem limites definidos.” (Catálogo Geral da 9ª Edição dos *Encontros de Fotografia de Coimbra*)

⁹⁶ “Todos os ramos do seu saber [da Geografia] percorrem, desde o início, a sua organização [dos *Encontros*], como se eles se ficassem a dever ao pulsar, de sentimento e ciência, de um geógrafo.” (Jorge, 2006: 178)

2.1.4 – Mediação

“Coimbra, a Capital da Fotografia, pois claro. Apresenta as estruturas, as ideologias, as normas pedagógicas e os códigos de leitura. Atrai os visitantes.”⁹⁷

A eficácia da mediação pode ser intuída e, até certo ponto avaliada no presente imediato mas afirmá-la como efetiva só é realmente possível num tempo posterior, quando são já conhecidas as repercussões e o impacto das estratégias e dos objetivos prosseguidos e concretizados. Retomaremos esta última questão mais à frente para nos centrarmos aqui naquilo que terá sido a atuação e o contributo dos *Encontros* ao longo das suas dezanove edições, enquanto agentes mediadores e (in)formadores, nomeadamente no sentido de uma “educação do olhar” de um público que foi crescendo em número, curiosidade e entusiasmo. Se ao mediador cabe o (in)grato papel de tornar compreensível, de “intermediar” entre quem expõe e o que expõe e quem olha e observa, então a mediação potencia, ou pode e deve potenciar, a experiência entre a obra e o seu público, no caso, um público desperto ou disponível para a fotografia; para tanto, contará a conceção e a criação de espaços de legibilidade entre as obras e os visitantes e a disponibilização de instrumentos para que esses visitantes possam ver, e não apenas olhar, para que possam participar na atribuição de sentidos e significados, enfim, para que a experiência do que vê possa ser potenciada e apreendida também como experiência estética.

Independentemente das críticas surgidas na época e nas que hoje lhes possamos apontar, os *Encontros* cumpriram um papel incontornável no contexto fotográfico nacional, na medida em que deram a conhecer a um público vastíssimo uma linguagem criativa que ainda lhe era estranha, permitindo, em simultâneo, que um conjunto de amadores e profissionais do fotográfico pudessem refletir, na presença física das obras, num momento em queurgia emanciparmo-nos e atualizarmo-nos no plano da odisseia cada vez mais densa e ubíqua das imagens. A ação e o contributo discursivo e pedagógico desenvolveram-se também através da organização de alguns *workshops* práticos e teóricos e de ciclos de conferências, orientados por fotógrafos, críticos, historiadores, geógrafos, sociólogos, entre outras personalidades de diversas áreas do saber, que trabalharam e refletiram diretamente sobre a produção, a criação e o pensamento fotográficos, ou indiretamente, suscitando questões exógenas à fotografia mas que permitiram enriquecer o discurso fotográfico. A par com o debate ao qual, segundo alguns críticos, terá faltado fôlego e participação, mas não

⁹⁷ Maria do Carmo Serén, “Encontros de Fotografia de Coimbra. O diálogo possível”, *Arte & Leilões*, Ano 3, nº12, p.53

pretexto, o sucesso das iniciativas paralelas realizadas no âmbito dos *Encontros*, surge pouco explícita e insuficiente⁹⁸. Realizaram-se contudo, como referimos no ponto anterior, conferências essenciais e de valor inquestionável, como foi a comunicação proferida por Pedro Miguel Frade na 9ª Edição dos *Encontros* (1988), marco de uma abordagem epistemológica da fotografia em Portugal⁹⁹. Este exemplo permite-nos fazer a ponte entre a missão pedagógica, e a consciência da necessidade de promover um pensamento e uma investigação teórica interdisciplinares, quer através da programação, quer da edição de catálogos com textos de autores que embora não fossem críticos de fotografia, permitiram expandir o alcance das exposições e acrescentar-lhes outros possíveis sentidos; igualmente importante foi o desenvolvimento de um trabalho de investigação sobre alguns pioneiros da fotografia portuguesa¹⁰⁰. Ainda assim, parece ter faltado uma reflexão na especialidade e um apoio discursivo mais próximo das obras e dos autores, além dos breves apontamentos biográficos nos catálogos, quando existiram, ou sobre questões que atravessavam os projetos fotográficos ou que podiam ser suscitadas a partir destes¹⁰¹, ainda que, pontualmente, esta abordagem tenha sido cumprida por uma cobertura mediática informada.

Por último, faltou também um projeto educativo; seria impossível aspirar a um serviço educativo por razões de ordem diversa de que destacaremos a ausência de uma prática disciplinar, a precaridade das instalações, a concentração das atividades num tempo preciso¹⁰², a dimensão da equipa e, mais uma vez, subjacente a tudo o resto, a escassez dos

⁹⁸ Uma possível leitura para a fraca receção manifestada, sobretudo, quando revisitamos, através de testemunhos, algumas conferências e *workshops* propostos (não tivemos acesso a qualquer registo documental relativo a estas realizações, se é que delas existe uma memória que não oral, senão pontualmente, através de alguns artigos de imprensa), prender-se-á com uma publicitação insuficiente do programa a que nunca terá sido dado especial enfoque; a propósito de uma comunicação de George Krause em 1993, no âmbito da exposição individual “Iberia”, Margarida Medeiros escreveu: “Apresentando em diapositivos outros trabalhos seus, o fotógrafo tão genial quanto pouco conhecido na Europa, revelou também uma capacidade de comunicação pouco vulgar, transformando a sua “conferência” num diálogo com o público. A fraca divulgação do acontecimento deve ter sido a principal responsável pela sala quase vazia. Foi pena que tão pouca gente tenha tido o privilégio deste encontro...” M. Medeiros, “Paisagens do Céu e do Inferno”, *Público*, 16 de Nov.1993.

⁹⁹ Recordamos que em 1992, pouco depois da morte prematura de Pedro Miguel Frade, os *Encontros* lhe dedicaram a sua 12ª edição, no contexto da qual Manuel Maria Carrilho e José Afonso Furtado apresentaram *Figuras de Espanto* (1992), “obra pioneira na reflexão ensaística portuguesa sobre o universo da fotografia”, pode ler-se no texto da contracapa do livro (cf. Frade, 1992).

¹⁰⁰ Recordamos aqui, mais uma vez, o contributo inestimável do trabalho produzido por António Sena para a investigação da história da fotografia em Portugal: desse conhecimento e do trabalho produzido, nomeadamente na Galeria Ether, aproveitaram os *Encontros*, até em conferências que foi convidado a apresentar.

¹⁰¹ Como exemplo de uma crítica pertinente que vai neste sentido, citemos Alexandre Pomar: “Mas a uns Encontros de fotografia pedir-se-ia antes de mais uma lúcida problematização do que é a informação e a verdade fotográfica, o valor do documento, a sempre incerta adequação de uma lógica do inventário [...], ou de um estilo, à objectividade referencial que ao fotógrafo se pede em tais encomendas, ao mesmo tempo que se lhe assegura a liberdade do olhar pessoal.” A. Pomar, “A meio caminho” *Expresso-Revista*, 19 de Nov. 1994.

¹⁰² A concentração de atividades num tempo limitado a que um festival obriga, pode, à partida, dificultar um relacionamento com a população escolar, porém os *Encontros* realizaram-se sempre em períodos letivos...

apoios financeiros. E se a consciência dessa falha existe, com Albano da Silva Pereira a citá-la, a miúdo, designadamente, já em pleno funcionamento do CAV, tal lacuna não terá sido nunca ultrapassada o que nos permite admitir que se tratará antes de uma reserva de sensibilidade.

2.1.5. Edição

“A produção de catálogos integrando a totalidade das fotografias expostas, acompanhando textos críticos que clarifiquem o sentido das obras, mais a biografia do autor ou autores, é sempre desejável e bem-vinda. Contudo, esta vertente, pelos custos in comportáveis que acarreta, pode comprometer irremediavelmente a saúde financeira e o crédito de qualquer organização.”¹⁰³

O investimento na edição de catálogos de um conjunto significativo de exposições que passaram pelos *Encontros*, nem sempre disponibilizados em tempo oportuno mas conferindo-lhes, todavia, a perenidade possível, terá tido melhores e piores anos mas constituiu e constitui ainda, sem dúvida, um convite a novos encontros, noutros espaços e noutros tempos, encontros mais informais e certamente mais íntimos. Por razões que se prendem essencialmente com o custo deste tipo de publicações onde prevalecem as imagens, e com a falta de financiamentos ou outros apoios, suscetíveis de cobrir edições de grande qualidade, alguns dos catálogos produzidos apresentam falhas de reprodução e de impressão¹⁰⁴, reveladoras das fragilidades com que declaradamente se viveram os *Encontros*. Por outro lado, os textos produzidos na ocasião para acompanharem as imagens reproduzidas nos catálogos, limitavam-se a alguns apontamentos circunstanciais e a breves ensaios temáticos pouco desenvolvidos, além de não avançarem, no geral, com uma reflexão crítica sobre as fotografias que acompanhavam e a que se dirigiam.

Não obstante, reconhece-se a intenção, a vontade e o esforço empreendidos pela organização, no sentido de explorar o cruzamento entre imagem e texto, que assim mutuamente se enriqueciam, melhorando, progressivamente; a informação disponibilizada nos primeiros catálogos, nos anos em que existiram (e não foram muitos), compreendia uma breve introdução aos *Encontros*, algumas reproduções de obras expostas relativas aos

¹⁰³ Manuel Miranda, “Tempo de Imagem: Bendita efemeridade. Estratégias que a fotografia tece”, *A Capital*, , 2 de Dez. 1993, p. 38.

¹⁰⁴ Embora num sentido mais teórico e abrangente, citemos, a propósito o mesmo texto de Manuel Miranda: “A essência da fotografia reside num objecto que não é reprodutível. De facto, é impossível reproduzir por meios fotomecânicos a superfície fotográfica. Quer isto dizer que a reprodução fotográfica não passa de uma mera tradução sempre imperfeita em relação ao original, que não respeita a escala e descontextualiza a obra...” (*idem*)

diferentes núcleos expositivos e breves notas sobre os mesmos. Todavia, os catálogos ou álbuns monográficos ou temáticos, que a partir dos anos 90 foram sendo disponibilizados, apresentavam uma edição tendencialmente mais cuidada e mais informativa¹⁰⁵ ainda que alguma crítica mais acutilante não deixasse de lamentar, por exemplo, a ausência de edições bilingue¹⁰⁶ que facilitasse uma desejável difusão internacional; lembremos aqui alguns desses álbuns: *Minas de S. Domingos*, *O Vale do Mondego* e *No Trilho dos Cavalos de Ferro*, todos de 1993, *Itinerários de Fronteira*, *Finisterra* e *London Diaries*, de 1994, *Terras do Norte* e *O Douro de Domingos Alvão*, de 1995, *Sul*, *Língua Franca* e *Alentejo Sagrado*, de 1996, *Europe*, de 1997, *Linha de Fronteira*, *Paisagens do Quotidiano* ou *Uma Viagem a S. Petersburgo*, de 1998, ou ainda, *Mnemosyne*, de 2000.

De salientar também, a variedade de suportes informativos, variedade que, no caso, não suprime a escassez; pelo contrário, parece acentuá-la por quanto nunca existiu uma linha editorial precisa – nalguns anos produziam-se *flyers*, noutros desdobráveis, noutros catálogos e desdobráveis, nuns anos garantiam-se *press-releases*, encartes em jornais de grande tiragem, noutros não – enfim, será legítimo imputar todas as justificações à clássica escassez financeira? Considerada a precariedade do mercado editorial da fotografia em Portugal, compreende-se melhor a importância desta vertente do festival, quer por ter dado visibilidade às principais “missões fotográficas”, ao tal “banco da memória” de que fala Margarida Medeiros (cf. Medeiros, 2000), quer porque legaram para a posteridade algumas imagens de ícones da fotografia portuguesa, desconhecidos, nunca publicados ou de divulgação muito restrita, quer ainda porque divulgaram alguns nomes da jovem fotografia nacional que chegava, deste modo, a um público potencialmente mais alargado e, idealmente, também internacional. Além destes hipotéticos predicados, a edição permitiu a divulgação e a difusão da imagem fotográfica em Portugal, a abertura a outras realidades e saberes e a construção de uma memória coletiva¹⁰⁷, já que salvaguarda um acesso retrospectivo privilegiado, ainda que

¹⁰⁵ Também no suplemento de fotografia Olhar, do jornal *A Capital*, se afirmou a propósito dos *Encontros* e das edições produzidas: “Tornou-se imperativo que a obra assim desenvolvida fosse divulgada em publicações que constituem o fundo bibliográfico mais extenso produzido recentemente em Portugal. Nos últimos anos, um esforço progressivamente maior tem sido posto na vertente edição dos Encontros, substituindo os tradicionais catálogos por álbuns onde o texto se cruza com a imagem.” “Especial Encontros de Coimbra”, *A Capital*- Olhar, 7 de Nov. 1996, p.33.

¹⁰⁶ Só foram realizadas edições bilingue com os catálogos *Europa* (português/francês) em 1997 e *Mnemosyne* (português/inglês) em 2000.

¹⁰⁷ Numa entrevista ao jornal *Já*, no contexto da 16ª Edição dos *Encontros*, Tereza Siza valorizou, assim, o investimento que vinha a ser feito na qualidade da conceção e edição de catálogos: “Entretanto, outro dos grandes saltos qualitativos em Coimbra foi a aposta na edição. Uma opinião que tenho de longa data é a de que a visibilidade dos fotógrafos se faz essencialmente através dos livros. O melhor que pode acontecer a um fotógrafo é ser editado. As exposições são interessantes, os encontros são momentos de festa, mas para além desse efémero

parcial e relativo, àqueles poucos dias de festa, de olhares e de encontros. Pena é, que a divulgação tenha sido tão escassa, diríamos, tão pouco sensível a estas questões de registo, de memória e de acervo; se na Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian são raros os exemplares existentes¹⁰⁸, não serão igualmente muitos os catálogos disponíveis na Biblioteca Nacional, outro exemplo, pelo que não terá havido, de facto, a atenção desejável a uma eficaz distribuição, que teria permitido o aumento substancial do acesso a uma informação que arrisca, assim, o esquecimento.

2.1.6. Revitalização

“A proposta de sempre dos Encontros, a da relação com a própria cidade, numa interactividade assumida entre as propostas e o património histórico, prossegue com a descoberta de novos espaços, que permitem sempre extrapolar da primeira leitura, a do valor intrínseco da obra exposta, outras, que advêm da influência no olhar de toda a carga memorial envolvente.”¹⁰⁹

A par com a lógica de descentralização da produção, consequência de uma divulgação que se pretendeu cada vez mais alargada, a requalificação urbana, a promoção patrimonial e a animação cultural da cidade, constituíram, desde cedo, objetivos identitários dos *Encontros*: “Trata-se de descobrir uma cidade através da fotografia [...] Num tempo em que cada vez mais são precisos álibis para levar as pessoas a ver coisas”¹¹⁰ Se num primeiro momento, o Edifício Chiado albergava a maioria das exposições a par com a pequena galeria do CEF, a partir da 6ª edição (1985), já sob a nova direção, elas foram sempre conquistando “novos territórios”: ao mesmo tempo que aumentava o número das exposições e se alargava o sentido das propostas iniciais, multiplicava-se a necessidade de espaço, o que, intencionalmente, foi sinónimo de descoberta e de surpresa. Ocuparam-se edifícios públicos e privados, espaços “habitados” por funções diversas e espaços desafetados ou mesmo encerrados, espaços patrimoniais ou simbólicos, de arquitetura religiosa ou industrial, da Universidade, do Estado ou do município, na Alta e na Baixa da cidade; esta ocupação tão dispersa proporcionava percursos urbanos, também eles de descoberta – os Museus da Universidade, o Museu

ficam os livros. A fórmula catálogo-geral é interessante, mas também acaba por ser insatisfatória, porque saem sempre duas ou três fotografias de cada exposição. Esta aposta na edição leva uma fatia enorme do orçamento, mas é para mim muito importante, até porque os editores privados não se arriscam tanto neste campo.” Tereza Siza, entrevista conduzida por Rui Tavares, “Sinais de mudança”, *Já*, 31 de Out. 1996.

¹⁰⁸ A propósito foi-nos afirmado pelo anterior diretor da Biblioteca, José Afonso Furtado, também ele fotógrafo e também ele participante em diversas edições dos *Encontros*, que os catálogos aí existentes, foram sempre trazidos por ele próprio quando surgia a oportunidade de se deslocar a Coimbra.

¹⁰⁹ António Rodrigues, “Coimbra é uma lição de fotografia e ambição”, *A Capital*, 9 Nov. 1996.

¹¹⁰ Albano da Silva Pereira, cit. por António Rodrigues (*idem*)

Nacional Machado de Castro, o Edifício das Caldeiras, o Colégio das Artes, o Mosteiro de Celas e o Mosteiro de Santa Clara, a Biblioteca Joanina, a Casa Bissaya Barreto, os Jardins da Sereia, a Casa da Cultura, o Instituto da Juventude, hotéis e armazéns da CP, o Teatro Académico de Gil Vicente, o incontornável Edifício Chiado, as celas do Pátio da Inquisição, enfim, múltiplos lugares que se abriram à festa dos *Encontros*.

Os circuitos possíveis entre as exposições eram naturalmente diversos¹¹¹; cabia ao visitante descobri-los percorrendo a cidade, procurando novos percursos, novos lugares, ao mesmo tempo que realizava a descoberta de uma Coimbra tantas vezes ignorada, criando diálogos imprevistos e deixando-se contagiar pelo espírito de festa e de encontro, assim o tempo de outono o permitisse¹¹²: “Estes são os dias em que Coimbra é a cidade de todos os olhares. Estes são os dias em que os visitantes de todo o mundo percorrem as ruas da Alta, os recantos mais inesperados, à procura de novas verdades que a beleza da cidade possa trazer”¹¹³; desta forma entusiasta, se escrevia naquele tempo em que os *Encontros* pareciam de boa saúde e prontos para durar. O espírito de andarilho que propunham e o olhar atento a que obrigavam, permitiram impulsionar não só o fôlego da própria fotografia, que atraía cada vez mais visitantes, mas também um acrescido interesse pela urbe, que ano após ano se ia tornando o lugar central de múltiplos (re)encontros e que, lamentavelmente, as autoridades municipais não parece terem sabido capitalizar.

Adaptar os edifícios à função expositiva e recetiva, é retomar a questão da conceção e da produção, na medida em que a valorização de novos espaços no respeito pelo património, mesmo que móvel ou simbólico, e, simultaneamente, intervir com qualidade e eficiência na função expositiva, não mitigando preceitos tão essenciais como a leitura e o diálogo com as obras expostas, implica sempre um trabalho minucioso e um projeto curatorial que, no caso dos *Encontros*, sobretudo quando adquiriram uma feição progressivamente mais profissional e se expandiram, implicou a contribuição de novos colaboradores numa equipa que também ela se alargava em tarefas de autor ou de simples voluntariado. No caso preciso da adaptação de espaços, mas também da “encenação” das próprias exposições, foram particularmente sensíveis as intervenções de arquitetos – Eduardo Souto Moura, José António Bandeirinha, João Mendes Ribeiro - de que destacamos a de este último, não só pela criatividade

¹¹¹ Houve anos em que se disponibilizou uma planta da cidade, com inscrição dos locais das exposições.

¹¹² Em 1995, o tempo foi mesmo título e matéria de um artigo de *A Capital*, a propósito de mais uns Encontros: “Tempo chuvoso dificulta «corrida» às exposições” e, logo no início, se acrescenta – “A 15ª edição dos Encontros de Fotografia inaugurou-se em Coimbra, no sábado, sob uma chuva intensa e persistente nada propícia às deambulações dos numerosos visitantes...”, *A Capital*, 13 Nov. 1995.

¹¹³ Nuno Miguel Guedes, “Lentes de Coimbra”, *Visão*, 16 de Nov. 1995, p.122.

demonstrada mas pela continuidade da ação em projetos mais ambiciosos como os do Edifício das Caldeiras e o do Pátio da Inquisição; porém, essa intervenção mais “cenográfica” nem sempre esteve presente, tão pouco, uma produção muito rigorosa, vítima, diríamos, de circunstâncias adversas – da incerteza ao voluntarismo, de uma colaboração benévola, nem sempre qualificada ou experiente, ao entusiasmo e sofreguidão da figura tutelar e monopolizadora a que faltava, todavia, um dom, o da ubiquidade; a tarefa militante pela fotografia e por Coimbra que os *Encontros* simbolizaram na figura do seu Diretor, implicou essa deambulação prévia por novos espaços de representação que se assinalavam no mapa da cidade como outros lugares a visitar. Num artigo de 1995, Isabel Carlos, identificando dois momentos distintos dos *Encontros*, traçou um retrato fiel¹¹⁴ dessa característica maior que ainda hoje constituirá memória, mesmo que ténue, como a nossa, de todos os que por lá passaram. Cabe ainda recordar, que a própria cidade e o seu património, físico e humano, histórico e social, material e imaterial, foram várias vezes objeto de registo por iniciativa dos *Encontros*: desde os *Quatro Olhares às Margens do Mondego*, dos *Seis Fotógrafos de Coimbra a Inês*, dos *Itinerários de Fronteira a Coimbra*; assim se promoveu a construção e o enriquecimento de uma memória fotográfica da cidade através das obras de Paulo Nozolino, Jorge Molder, Albano da Silva Pereira, Bernard Plossu, Debbie Fleming Caffery, Frédéric Bellay, George Krause, Mark Power, Paul den Hollander, entre outros, e se constituiu um núcleo significativo da *Coleção dos Encontros de Fotografia*.

A ideia de descoberta, a busca de espaços alternativos onde expor e a revelação de novos lugares, ultrapassaram os limites da cidade e inventariaram outros percursos, naturalmente mais longos: primeiro foi Conímbriga, conjunto arqueológico e monumento nacional a escassos quilómetros de Coimbra, no município contíguo; depois foi Montemor-o-Velho, seguindo o vale do Mondego a caminho do mar; depois Cantanhede, um pouco mais a norte, mas sempre perto – uma descentralização timidamente experimentada ao sabor das melhores relações com a Diretora do Museu Monográfico de Conímbriga ou com alguns eleitos locais. Entretanto, em 1989, experimentava-se chegar mais longe – Lisboa e Viseu: duas exposições apresentadas respetivamente na Galeria Almada Negreiros e na Galeria

¹¹⁴ “A procura do espaço adequado para cada exposição tem sido uma das constantes dos Encontros de Fotografia ao longo destas quinze edições. Recordo um momento particularmente feliz da conjugação entre ambiente envolvente e registo fotográfico: Joel Peter Witkin, no Edifício das Caldeiras em 86. Agora, uma outra exposição consegue criar novamente corpo entre espaço e fotografia, como se desde sempre aquelas imagens tivessem existido para serem apresentadas ali: num cais da linha de caminho-de-ferro, com o ruído dos comboios ressoando nos carris, criando uma insólita atmosfera sonora que serve um imaginário visual construído, precisamente, no cruzamento da desolação urbana com a de uma intimidade devassada. Trata-se das fotografias de Nobuyoshi Araki...” Isabel Carlos, “O império da morte”, *Expresso*, 18 de Nov. 1995, p.124.

Fórum. Mas se a descentralização não parece ter muita razão de ser num projeto, já por si, descentralizado, onde com exceção de Conímbriga que se constituiu como um dos locais de eleição e de privilégio mútuo, e de Montemor-o-Velho onde se regressou, foram poucas as iniciativas de ultrapassar os limites da cidade¹¹⁵, já o intercâmbio internacional poderia ter sido mais do que apenas experimentado, de que naturalmente teria resultado grande relevância para os próprios *Encontros* e para a projeção dos fotógrafos nacionais; mas sabemos quão difícil é conseguir uma paridade no intercâmbio cultural.

2.1.7. Colaboração

“Soube-se (...) criar uma teia nacional e internacional de conviências, partilha de projectos, confiança e crédito necessários à exposição de obras essenciais da história da fotografia e das suas linhas de desenvolvimento contemporâneo.”¹¹⁶

O desenvolvimento de uma rede de contactos nacionais e internacionais foi sem dúvida um dos pilares em que assentou a construção progressiva dos *Encontros* e constituiu-se como estratégia subjacente ao projeto. Se nas primeiras edições esses contactos não refletiam ainda uma integração nos circuitos internacionais mas apenas um esboço de relacionamento, apesar de estruturante, eles eram, porém, a condição *sine qua non* para a concretização do programa - as exposições apresentadas eram, salvo raras exceções, de “importação” e acolhimento, resultado de contactos personalizados com embaixadas e organismos internacionais; posteriormente, a colaboração tornou-se mais abrangente e fecunda, permitindo a concretização de importantes projetos inéditos, facilitando a projeção do trabalho dos fotógrafos e da produção curatorial dos *Encontros*; o aprofundamento de uma relação interpares facilitou as condições de itinerância de algumas exposições produzidas¹¹⁷,

¹¹⁵ “Uma obra construída com a paixão de muitos organizadores e fotógrafos participantes, tem condições para se desenvolver para além dos limites da cidade aonde, teimosamente insiste em voltar todos os anos.” “Especial Encontros de Coimbra”, *A Capital*, Olhar, 7 de Nov. 1996, p.35.

¹¹⁶ Manuel Miranda, “Tempo de Imagem: Coimbra em Grande Formato”, *A Capital*, 16 de Nov. 1996, p.38.

¹¹⁷ Projectos como: “Finisterra”, “Itinerários de Fronteira”, “Jardins do Paraíso”, “Língua Franca”, “Linha de Fronteira”, “London Diaries”, “O Douro de Domingos Alvão”, “Robert Frank”, “Terras do Norte”, “Tuga”, são alguns exemplos das exposições que foram apresentadas noutros pontos do país e também no estrangeiro.

quer nacionais quer internacionais¹¹⁸, promovendo o alargamento dos públicos, designadamente, além fronteiras¹¹⁹.

A possibilidade de cruzar ideias e de estabelecer outras oportunidades de comunicação e diálogo, complementando e expandindo o aqui e o agora dos *Encontros*, acontecimento espacial e temporalmente restrito, dependeu da capacidade da organização para fortalecer as parcerias, compreendendo onde podia interrelacionar objetivos, promover a circulação de informação e de exposições¹²⁰. A colaboração, nomeadamente a internacional, e o diálogo plural e tendencialmente informal, foram importantes para o crescimento e amadurecimento de alguns jovens criadores, mas menos significativa para a projeção e a consolidação das obras de fotógrafos já reconhecidos. No sentido de uma projeção internacional mais forte e sustentada, teria sido essencial, como já referimos, a edição de catálogos bilingues, só concretizada com os catálogos *Europa* e *Mnemosyne*, precisamente os últimos que os *Encontros* haveriam de produzir enquanto tal, bem como uma aposta mais agressiva nos autores nacionais e na posterior circulação dos seus trabalhos o que dependeria também, ou sobretudo, de uma mais estreita colaboração com galerias cujo objetivo primeiro assenta, exatamente, na promoção, divulgação e projeção dos artistas com quem trabalham.

Ao percorrermos mais detalhadamente a programação dos *Encontros* verificamos a sistemática atitude de colaboração conseguida com muitas entidades que facilitaram a cedência de exposições, de obras ou de direitos autorais dos fotógrafos expostos. Colaboração é sem dúvida essa atitude de partilha que se reconhece na “cortesia” tantas vezes salientada, e isso dever-se-á ao mérito e prestígio adquiridos, quer no plano interno quer internacionalmente, mas foi também, sem dúvida, mérito do seu Diretor. Poder-se-ia ter ido mais longe? No plano do relacionamento interno com outras galerias, foi muito escassa a colaboração; é verdade que, eram poucas, ainda, as que à data programavam fotografia mas é possível que tivessem havido mais hipóteses do que as colaborações episódicas com a

¹¹⁸ De entre as instituições internacionais com as quais os Encontros estabeleceram parcerias podemos destacar o Arquivo Sander, o Centre National de la Photographie, o Centre Regional Nord Pas-de-Calais, o Espace Photographique Contretype, a Fondation Cartier pour l’Art Contemporain, o Fonds National d’Art Contemporain, a Fundación La Caixa, a Howard Greenberg Gallery, o International Center of Photography, a Maison Européenne de la Photographie, a Photographer’s Gallery, entre outras.

¹¹⁹ Manuel Miranda sublinha o crescimento dos públicos no contexto de uma aposta na internacionalização: “À soma de contactos internacionais que Coimbra soube forjar, bem expressa na presença de fotógrafos e personalidades por princípio esquivas a manifestações deste género, e ao impacto que cresce ano após ano, fomentando o interesse de um público resolutamente tão atento quanto acrescidamente crítico...” Manuel Miranda, *ibidem*.

¹²⁰ Em depoimento ao *Jornal de Letras*, Albano da Silva Pereira salienta, “Sou um defensor do diálogo cultural. (...) Esse diálogo não se estabelece com auto-estradas. As fronteiras não se ligam apenas por estradas, mas pela cultura.” “Imagens do Paraíso”, *Jornal de Letras*, 9 de Nov. 1993.

Ether/Vale Tudo Menos Tirar Olhos¹²¹ ou a Cómicos; com a Módulo que, como vimos, é anterior aos próprios *Encontros*, não chegou a haver qualquer colaboração e da conversa que tivemos com o seu diretor, Mário Teixeira da Silva, apesar de afirmar o inegável contributo do festival para o conhecimento e a divulgação da fotografia, podemos perceber algumas reticências, sobretudo, do ponto de vista das opções programáticas, e pela comparação que estabeleceu com os *Encontros da Imagem de Braga* a que reconheceu um trabalho mais consequente com a jovem fotografia portuguesa.¹²² É verdade que os *Encontros da Imagem*, em simultâneo com a abertura da galeria Imago Lucis, no Porto, tiveram o mérito de criar mais um polo difusor de fotografia, contrariando, até certo ponto, o monopólio que Coimbra centralizara ao longo dos anos 80, e os poucos focos difusores da capital; entretanto, o relacionamento entre os dois festivais não terá chegado a passar de meros contactos de cortesia ou colaboração episódica. Mas o crescimento e a afirmação dos *Encontros de Fotografia* permitiram outras colaborações – de algumas Fundações (Gulbenkian, das Descobertas, Luso-Americana, Serralves) a instituições públicas (Governo Civil e municípios, Comissão e Região de Turismo, outros organismos da Administração Central, Universidade e Museus), das Embaixadas e Institutos públicos estrangeiros às grandes empresas públicas (EDP, TLP, CTT, RDP e RTP), dos órgãos de comunicação social a colaborações e apoios privados, concretizados estes, desde logo, no trabalho benévolo das equipas que se constituíam por altura dos *Encontros* e que iam desde a produção e montagem, ao acompanhamento dos visitantes e à própria segurança.

Sobre a comunicação social, a colaboração estabelecida foi progressiva; mas, no reconhecimento da afirmação dos *Encontros* como marca indelével na agenda cultural nacional, a atenção dispensada pelos diferentes órgãos fez-se sentir: da RTP à RDP, da SIC à TSF, dos diários e semanários nacionais à imprensa regional e a revistas da especialidade, nacionais e estrangeiras; pese embora o modo muito diferenciado, a cobertura estava garantida - da notícia factual à crítica e à entrevista, aí se encontram alguns dos textos mais interessantes e documentados sobre os projetos desenvolvidos ao longo dos anos, sobretudo a

¹²¹ Não obstante a convergência de objetivos dos *Encontros* e da Ether, demonstrados, aliás, numa pronta colaboração, com a exposição *Lisboa e Tejo e Tudo*, de Vitor Palla e Costa Martins, que em 1982 inaugurou a galeria e esteve presente nos *Encontros*, a sua relação chegou a ser assumidamente conflituosa o que terá tido mais a ver com o carácter dos seus diretores e o protagonismo que ambos reclamavam, do que propriamente com acentuadas divergências conceptuais.

¹²² Depois de salientar o trabalho mais consequente levado a cabo em Braga com jovens fotógrafos e de fazer notar a continuidade do projeto, apesar de todas as dificuldades, M. Teixeira da Silva acrescenta: “Coimbra, pela proximidade de Lisboa e pelas ligações mais estreitas com o “poder” que apoia a cultura, deveria ter conseguido levar por diante as suas intenções...” Conversa realizada em 2 de Novembro de 2012.

partir do final dos anos 80. Relativamente à imprensa estrangeira, apesar de pontual, em revistas da especialidade, aconteceram alguns episódios de particular expressão, como por exemplo, uma reportagem da *Photographies Magazine*, por ocasião da 13ª edição, onde se destaca a relevância do projeto bem como o papel desempenhado pela “transbordante energia de um homem” e a “devoção de uma equipa”, não deixando de destacar também os objetivos programáticos de dar a conhecer a fotografia internacional ao público português, ao mesmo tempo que permitia a descoberta da fotografia portuguesa, tão mal conhecida no exterior, para além dos consagrados Paulo Nozolino e Jorge Molder.¹²³ A visita regular de repórteres e jornalistas da imprensa estrangeira aos *Encontros*, particularmente ao longo dos anos 90, poderia talvez ter sido potenciada no sentido de uma maior internacionalização dos artistas portugueses exibidos se, como afirmou Tereza Siza em entrevista¹²⁴, houvesse maior colaboração entre projetos e instituições e se a tal se tivesse dedicado maior empenho. De facto, a internacionalização do projeto, uma realidade irrefutável, poderia ter sido potenciada se, para tanto, também as entidades públicas tivessem sido mais sensíveis e disponíveis para patrocinar um modelo mais agressivo de internacionalização da fotografia portuguesa.

2.1.8. Financiamento

“Este projecto tem sido, sobretudo, um projecto de sobrevivência da fotografia, das artes visuais e da sua pequeníssima equipa.”¹²⁵

Como transparece da epígrafe, os problemas financeiros constituíram sempre um problema crucial. “Projeto de sobrevivência”, como lhe chama Albano da Silva Pereira, eles começaram em 1980 sem quaisquer financiamentos - apenas alguns apoios da Câmara Municipal, da Comissão de Turismo, de Embaixadas e a dedicação de muito trabalho benévolo. Nos anos seguintes foi já possível contar com outros apoios, nomeadamente, da Direcção Geral da Acção Cultural (SEC) cuja expressão, todavia, não ultrapassaria o que poderemos designar de simbólica. É verdade que, no início dos anos 80, os programas de financiamento da Secretaria de Estado da Cultura eram muito incipientes e traduziam ainda o

¹²³ Jean-Christian Fleury, “Portugal: Encontros de Fotografia”, *Photographies Magazine*, Janeiro 1993.

¹²⁴ Em entrevista ao jornal *Já*, Tereza Siza defendeu também uma maior colaboração entre os encontros de Coimbra e os de Braga, referindo, precisamente, que tal colaboração permitiria reforçar o interesse e a atração de uma imprensa internacional da especialidade sobre estas iniciativas portuguesas: “(...) e a prova da eficácia desta forma de funcionamento é a de que a imprensa estrangeira começa a interessar-se pela fotografia em Portugal – a *Camera*, por exemplo, deseja lançar um número monográfico sobre o nosso país (...)” Tereza Siza, “Sinais de Mudança”, entrevista conduzida por Rui Tavares, *Já*, 31 de Out. 1996.

¹²⁵ Albano Silva Pereira, em resposta a uma questão que lhe pusemos, numa das conversas realizadas, sobre as dificuldades de financiamento (Novembro, 2012)

período de “revolução ideológica” pós 25 de Abril e de valorização da cultura popular, com uma atenção muito particular, por um lado, ao associativismo de base local e, por outro, ao ideal da descentralização e da animação cultural¹²⁶ que, na maioria das vezes, se alimentava de alguns “notáveis” locais e de um amadorismo disfarçado de desenvolvimento cultural. De qualquer modo, o serviço de Artes Plásticas da SEC, através do seu responsável, o pintor Fernando Calhau¹²⁷, não mais terá deixado de apoiar os *Encontros*: falamos de apoios e não de financiamentos, já que até meados dos anos 90, esses apoios foram escassos. Por outro lado, os poucos apoios oriundos da Direcção Geral do Ensino Superior, destinados que eram às associações académicas, serviam a atividade regular do CEF cuja manutenção, aliás, tinha que ser também garantida com recurso aos apoios anuais destinados aos *Encontros*. Em 1985, quando Albano da Silva Pereira assumiu a direcção, o apoio da DGAC terá sido de 250 000\$00 e o da Câmara terá ficado pelos 30 000\$00; como afirma, em conversa, no início da década de 90, após a interrupção de um ano (1990), exatamente por falta de financiamento, este não ultrapassava ainda os 10 000 000\$00. E nos anos seguintes, pese embora o mesmo tipo de queixas - de subfinanciamento a de incompreensão pela notoriedade já demonstrada pelos *Encontros* – eles foram sobrevivendo, conseguindo outros apoios de instituições várias, que compensavam, de algum modo, a eterna falta de verbas, a reforma de letras, etc., etc. Apesar de todas as dificuldades e insuficiências, Albano da Silva Pereira conseguia, entretanto, superá-las, através de um relacionamento muitas vezes próximo do poder.¹²⁸

Alegadamente por razões de maior estabilidade e eficácia de conceção e produção, os *Encontros de Fotografia* não se realizaram, de novo, em 1999; se a partir de 1996 se tinha verificado uma nova relação com os *Encontros*, por parte do Ministério da Cultura, como tem sido, aliás, reiteradamente afirmado por Albano da Silva Pereira, a verdade é que não se verificara ainda um pretendido apoio plurianual, capaz de garantir ou, no mínimo, de facilitar, a planificação das ações a desenvolver, sem os habituais sobressaltos, sufocos financeiros, empréstimos bancários, e outros imprevistos decorrentes de enviesados processos de

¹²⁶ A Lei Orgânica da DCAG, como já dissemos, era reveladora da época em que fora feita e publicada: a par com serviços de Teatro, Música, Artes Plásticas e Audiovisuais, contemplava um serviço de Animação Cultural e um de Folclore e Artesanato.

¹²⁷ Fernando Calhau pertencia àquele grupo de artistas, pintores e escultores, que no final dos anos 70 e início dos 80, experimentaram a fotografia, integrando-a nos seus trabalhos como um novo meio de expressão, assinalando a passagem de uma fotografia “documental” a uma fotografia mais “plástica”.

¹²⁸ “O meu querido amigo Albano teve sempre a capacidade de tocar nos pontos sensíveis dos presumíveis mecenas. Usou e bem a comunicação social, para encostar as entidades públicas à parede, e soube granjear adeptos entre a gente que escreve para os seminários mais badalados da capital. Com tacto, conseguiu dar a volta e ter a aderência de gente que gosta tanto de fotografia como de óleo de rícino. Vir à inauguração dos Encontros é já uma obrigação para S. Exas. É pena que para se fazer alguma coisa de válido neste país se tenha de usar tanto estratagemas.” Pedro Dias, “Encontros de Fotografia”, *As Beiras*, 30 de Nov. 1993.

tesouraria ou de incumprimento por parte de entidades públicas, mais ou menos comprometidas (Ministério e Câmara Municipal). Por outro lado, a criação do Centro Português de Fotografia no Porto, em meados de 1997, na sequência do parecer de um grupo de trabalho nomeado um ano antes pelo então Ministro da Cultura, Manuel Maria Carrilho, de que faziam parte, entre outros, o seu Chefe de Gabinete, José Afonso Furtado, e Tereza Siza, colaboradora próxima e co-comissária dos Encontros entre 1992 e 1996, terá sido, de algum modo, uma frustração para Albano da Silva Pereira que aspirava, com hipotética legitimidade, à instalação de um organismo, similar nas competências, em Coimbra. Parece-nos, assim, que a circunstância de um financiamento mitigado não teria sido muito diferente de anos anteriores nem razão suficiente para a suspensão do projeto ou a sua pretensa alteração; ainda em 1998, o Ministro propôs à Câmara Municipal de Coimbra e ao Ministério do Equipamento, a recuperação do Edifício das Caldeiras para sede dos Encontros com base num financiamento conjunto. Como já dissemos, tal não se verificaria, transferindo-se o projeto de futura sede para a ala das celas do Pátio da Inquisição; entretanto, seria assinado um protocolo a dois anos entre o Ministério, a Câmara e os *Encontros*, que determinava a passagem destes a bienal e que assentava num compromisso financeiro de 450.000 €¹²⁹.

Finalmente pareciam criadas as condições para a definição de um programa estável¹³⁰ mas como é público, não foi isso que aconteceu, e em 2002, apesar das expectativas reforçadas pelo acontecimento, também ele efémero, de uma “Capital Nacional da Cultura” em Coimbra, ou por isso mesmo, não se cumpriu o protocolo, e os *Encontros de Fotografia* não mais se realizaram, quedando-se, como memória e homenagem, na personalidade jurídica da nova estrutura e no nome que a acompanha - *Centro de Artes Visuais – Encontros de Fotografia*, que viria a ser inaugurado no ano seguinte. Mas a periclitância financeira manteve-se, e apesar da existência futura de protocolos plurianuais, eles não terão sido suficientes para a pretendida e desejável estabilidade financeira capaz de suportar uma programação anual de grande fôlego, como o ato inaugural do novo CAV fazia apelo e era

¹²⁹ O financiamento previsto no acordo então estabelecido era de 225 000 € anuais, implicando um primeiro ano de atividade regular (1999) e, no segundo, a organização e produção dos Encontros (2000).

¹³⁰ “O ministro Carrilho criou os instrumentos fundamentais para os Encontros de Fotografia se desenvolverem com alguma segurança. Para a execução de um trabalho regular, assegurou-nos instalações, através de um Protocolo com o Ministério do Equipamento e a Câmara Municipal de Coimbra e, através de outro protocolo com a Câmara, fez-nos uma dotação orçamental que garantia condições mais sólidas para a rentabilização do património que os Encontros já tinham produzido. Passámos a bienal para melhor assegurarmos a continuidade e a qualidade de um trabalho que queremos cada vez mais profícuo, o que só pode acontecer se não estivermos sujeitos aos sobressaltos que a falta de verbas sempre provoca. O ministro Sasportes, surpreendentemente, esvaziou os instrumentos de colaboração entre o Ministério da Cultura e a direcção dos Encontros, fechou-se ao diálogo e dissolveu por artes mágicas o protocolo de apoio.” (A. S. Pereira, “Conversa ...”, 2002).

testemunho, e de manter a “chama” dos *Encontros*, alegadamente e no essencial, por incumprimento e desvinculação da autarquia. Mas esta é já uma outra questão sobre a qual não nos cabe aqui ajuizar.

2.1.9. Coleção

“O traço original deste acervo [a *Coleção dos Encontros de Fotografia*] prende-se com a metodologia que presidiu à sua constituição – as obras que o compõem descrevem o percurso de uma instituição.”¹³¹

São mais de duas mil peças as que constituem hoje a coleção dos *Encontros de Fotografia*. *Quatro Olhares sobre Coimbra* foi o projeto fundador e o primeiro gesto com vista à constituição de uma coleção que, através de encomendas e aquisições mas também de doações, foi adquirindo uma feição e uma dimensão de que o CAV se orgulha e que, simbolicamente, marcou presença em 2003, na inauguração da sua nova sede. Como a Direção afirmou, na ocasião, “as obras descrevem o percurso de uma instituição”. Coimbra era alvo e mote: foi-o num primeiro momento e voltou a sê-lo, volvidos mais de vinte anos; esse conjunto identificado do acervo terá sido o primeiro e o núcleo central em redor do qual se foram juntando muitas outras obras, alargando sentidos e significados.

Em diferentes fóruns e ocasiões, Albano da Silva Pereira tem reiteradamente afirmado, não lhe terem sido nunca disponibilizados quaisquer fundos especialmente destinados à aquisição de fotografias: esse importante conjunto que hoje constitui o acervo da *Coleção dos Encontros*, foi sendo adquirido em detrimento de outras despesas, de programação e de produção, assim prejudicadas, ou acrescido por generosas doações de fotógrafos e amigos. Podemos assim inferir que grande parte da coleção é resultado de cumplicidades e da amizade de muitos fotógrafos que no percurso das várias edições doavam obras em exposição e também, ou sobretudo, ao seu diretor¹³²; esta é mais uma das questões polémicas que em nosso entender poderá ter prejudicado a reputação que perdura: como se distingue afinal a coleção dos *Encontros* da do seu incansável Diretor?¹³³ Queremos acreditar que essa distinção

¹³¹ Albano da Silva Pereira e Miguel Amado, *Coimbra*, CAV- Encontros de Fotografia, 2003, p. 19.

¹³² Albano da Silva Pereira é, ele próprio, um colecionador e não só de arte. Viajante incansável, curioso insaciável; colecionar catos, pedras, tapetes, objetos de lugares remotos, ou nem tanto, parece ser em ASP uma vocação e um destino; a prová-lo, a sua exposição *Passion*, de 2011/12, em Lisboa, na Galeria Graça Brandão, que valeu a sua nomeação para o Prémio BES Photo 2013.

¹³³ Numa entrevista de 2007, Albano da Silva Pereira afirmaria: “A coleção começou com ofertas de fotógrafos a mim, entre 85 e 90. E depois com as encomendas, com a solidariedade dos fotógrafos, muitos deles cederam as suas obras que ficaram na coleção. [...] Nunca houve um financiamento destinado à construção de uma

existe no presente e que para a equipa de colaboradores tal questão não se põe mas o mesmo não acontece com o público, em especial o de Coimbra, que sentiu o projeto como pertença da cidade e que hoje, porque não aceitou ainda o desaparecimento dos *Encontros* ou a sua transformação num outro projeto de programação intermitente, procura justificações para esse distanciamento, na existência de algumas práticas que não resultam evidentes.¹³⁴

Uma coleção pública põe, em primeiro lugar, questões de difusão e de divulgação, mas tão importantes quanto essas são também as tarefas de conservação e de investigação: expor, preservar e suscitar o conhecimento e a investigação são as principais funções de uma qualquer instituição que tenha a competência da gestão de uma coleção e que para tanto terá que afetar recursos humanos, técnicos e financeiros à prossecução de tal missão. Sabemos que a escassez dos recursos financeiros tem impedido, ou justificado, a não operacionalização da coleção, como justificará também a ausência de um tratamento documental adequado e desejável: em 2002 previu-se no protocolo, então assinado com o Ministério da Cultura e a Câmara Municipal de Coimbra, uma verba para o tratamento da coleção, designadamente, a sua digitalização, tarefa que não chegou a ser concretizada por alegado incumprimento do respetivo apoio financeiro. Mas o tratamento e a preservação da coleção não têm apenas a ver com a digitalização; para cada peça, deverá existir uma ficha de obra, idealmente em papel e em formato digital, com a informação detalhada: número de inventário, título, autor, datação, dimensões, descrição, incorporação, origem, historial e imagem, e outros detalhes que garantam a memória do objeto. As condições de conservação são também um problema maior, por resolver: conhecemos, por desabafos do diretor dos *Encontros*, que antes da atual sede a coleção se dispersava por “reservas” várias – do CEF, da sua própria casa e das de alguns amigos. Quando da instalação do CAV no Pátio da Inquisição, perante a escassez de uma área de depósito, terá sido solicitado à Câmara um espaço alternativo com condições físicas adequadas à instalação definitiva da coleção; volvidos dez anos, tal desiderato não teve

coleção por parte das entidades públicas. [...] são duas mil e tal peças que ali estão, que me foram dadas, muitas delas assinadas para mim, e estão ali. Entre algumas dezenas minhas. É uma coisa que me dá algum orgulho mas também algumas preocupações, porque estás sempre dependente da seriedade, da sensibilidade de um Presidente de Câmara.” (Sapinho, 2007: 659/680)

¹³⁴ Em 2009, Albano da Silva Pereira afirmou ao diário *As Beiras* que existia “um divórcio entre a cidade e o CAV”. (cf. *As Beiras*, 10 Julho 2009) Logo se levantaram algumas vozes que interpunham se não seria precisamente o contrário, se não seria o CAV que se divorciara da cidade, alegando, para tanto, que o CAV e o seu diretor se enclausuraram no Pátio da Inquisição com a elite da fotografia nacional e que reclamar por públicos quando pouco se fez para os conquistar, ou reconquistar, é uma tarefa que está por fazer: “Exposições? Mesmo que sejam “as melhores” do mundo, não chegam. O CAV não organiza conferências em torno da arte contemporânea, não faz formação e não produz debate sobre a arte visual. Não questionamos a qualidade das suas exposições, julgamos é que será muito pouco para angariar visitas ao CAV.” <http://denunciacoimbra2.wordpress.com/2009/07/12/>, (consulta efetuada em 6 de Janeiro de 2013).

sequência e a coleção continua a ocupar espaços inicialmente destinados a funções diversas, nomeadamente de formação. Mas pior do que a falta de espaço é a ausência de condições físicas adequadas, nomeadamente, de climatização, decorrentes da inoperacionalidade do sistema de ar condicionado que a Câmara, apesar de todos os alertas, teima em ignorar.

O sentido e a expressão que estruturam a *Coleção dos Encontros* são pouco referidos ou meramente convocados ao sabor das circunstâncias, pelo que nos fica sempre a sensação de alguma frustração. Sabemos que tudo começou com os *Quatro Olhares sobre Coimbra*; sabemos que em 2003, mais uma vez acusando a carga de simbolismo que outros atos dos *Encontros* sempre evidenciaram, se adquiriu o *portfolio* de Paulo Nozolino, presente nos primeiros *Olhares* de 1980; sabemos que, desde o início, foram expostos espécimes da coleção do CEF tal como foram organizadas, já mais tarde, exposições só com fotografias da coleção, designadamente, em 1993 (*Paisagens, Gentes e Signos*), em 1994 (*Paisagens*), em 1995 (*Imagens da Coleção*); sabemos que diferentes “missões”, de Norte a Sul, passando pela raia e penetrando o mar a ocidente, permitiram amplos conjuntos orgânicos que enriqueceram a Coleção em signos e significados, tão amplos, que há um sul a estender-se aos territórios da lusofonia ou a outros que lhe são estranhos; sabemos também que Coimbra foi modelo de muitos fotógrafos com olhar crítico ou de espanto – dos Museus e Biblioteca universitários à vida dos estudantes, da cidade baixa aos cais ferroviários, do rio omnipresente aos mercados, dos cafés aos jardins urbanos, dos monumentos ao homem da rua; sabemos ainda que foram muitos os momentos de cumplicidade com tantos fotógrafos que quiseram, generosamente, deixar a sua marca. Em 2006, na apresentação da exposição *Mulheres*, refere-se: “... apresentar uma coleção, mesmo de uma forma sectorial, representa uma transparência importante que quisemos assumir. Quando uma coleção se apresenta, sobretudo quando ela é oriunda, não de recursos financeiros mas de cumplicidades e partilha de projetos, é toda uma relação de memórias partilhadas, produções e intenções que se desenha.” (Pereira, 2006: 7) Mesmo que “o fio desse desenho” seja “difícil e árduo” (*ibidem*), acreditamos que a coleção justifica um protagonismo só pontualmente evidenciado.

2.2. Projeções

“Todo o conhecimento histórico pode ser representado pela imagem de uma balança em equilíbrio, que tem sobre um dos seus pratos o ocorrido e sobre o outro o conhecimento do presente.”¹³⁵

Tempo ainda para pensarmos o modo como os *Encontros* se projetaram no tempo que lhes sucedeu. Apesar de se tratar de uma questão afluída já em diversas ocasiões, cremos existirem domínios cuja avaliação só tem verdadeiro sentido quando distanciada dos factos. Também aqui, ou sobretudo aqui, as opiniões divergem, embora seja unânime a afirmação de que os *Encontros* tiveram um papel relevante na divulgação da fotografia em Portugal, logo, cumpriram o objetivo a que se propuseram. E terá sido exatamente assim? Esta conclusão silogística é porventura precipitada e, no mínimo, controversa. Já o dissemos atrás, mas cabe aqui lembrar, o quanto as opiniões se extremam, quer as que decorrem de comentários críticos documentais, quer as que nos foram transmitidas nas conversas partilhadas; há, porém, em todas elas a evidência do reconhecimento de uma valia de objetivos e da sua condução inicial. A questão está no entendimento, nos limites e nas razões desse “inicial”; mas porque um juízo nesta causa não é naturalmente cartesiano, restam-nos os resultados e os sentimentos que os *Encontros* suscitaram e ainda suscitam o que, só por si, é já testemunho da sua valia.

Se excetuarmos a definição e execução programática do CAV, cuja abordagem ultrapassa os nossos limites e ambições, cremos que as repercussões do projeto *Encontros de Fotografia* podem ser avaliadas nalguns domínios específicos que pela sua própria génese, dimensão e ubiquidade ganharam uma nova possibilidade de leitura, quiçá, mais consentânea com a herança legada, agora que o tempo passou. Como no ponto anterior não consideramos esgotados os domínios por que optamos; tal como outras leituras teriam sido possíveis, talvez outras projeções pudessem ser também aventadas, encontrando-lhes um sentido; num esforço de contenção e concisão, detemo-nos em três domínios precisos - receção, crítica e mercado; não se trata tanto de uma leitura dos *Encontros*, mas antes de uma interpretação do modo como o trabalho desenvolvido se projetou, no espaço e no tempo, apoiando-nos, para tanto numa breve introdução teórica.

¹³⁵ Walter Benjamin, *Passagens*, [N 6, 5], Willi Bolle (org.), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006, p. 510.

2.2.1. Receção

“Começa, espero a transparecer que a educação do olhar é, simultaneamente, o resultado de muita experiência e de uma reflexão crítica sobre ela. O método dessa reflexão será cartesiano: duvidar sempre, ousar perguntar [...] interrogar o seu próprio olhar e, sobretudo, estar atento ao olhar dos outros.”¹³⁶

A fotografia enquanto meio de expressão, de representação e de comunicação, pela sua natureza heterogênea, democrática e ubíqua, foi problematizada, amada ou vilipendiada desde que surgiu, em meados do século XIX. Pela sua natural associação com a ciência e a técnica, a receção da fotografia, do ponto de vista estético e artístico, foi, a um tempo, entusiasta e reservada. A oposição entre o realismo fotográfico e o ideal da arte levaria Baudelaire a rejeitar a fotografia, defendendo a Arte contra a Técnica e a Indústria, logo em 1859, na sua crítica ao *Salon* do mesmo ano. Decorrido quase um século sobre o discurso pronunciado por Arago, em 1839, em que deu a conhecer a “descoberta” de Daguerre, Walter Benjamin afirmava: “O aspecto mais belo deste discurso é a forma como estabelece ligação entre a fotografia e todos os aspectos da vida humana.” (Benjamin, 1992: 117). É porventura esta proximidade tão estreita com a vida, uma das principais razões que sustentou um discurso reticente face ao entendimento da fotografia como arte mas é também, seguramente, o que atraiu sobremaneira os indivíduos; “A fotografia faz-nos sentir que o mundo é mais acessível do que na verdade é” (Sontag, 1986: 31), encurtando as distâncias, criando um tempo expandido de conhecimento e reflexão fora do próprio tempo, deixando-se tocar, identificar, permitindo momentos singulares de comunhão com um real recortado, desconhecido ou desejado, transformando o mundo num ‘puzzle’, que nos lembra o “museu imaginário” de Malraux. A fotografia permite um diálogo íntimo com o espectador/observador que, independentemente dos seus conhecimentos e do contexto da receção, pode acrescentar algo à imagem, inesgotável convite à dedução, especulação e fantasia (cf. *idem*). Bernardo Pinto de Almeida argumenta, na linha de outros teóricos, que o termo espectador não será o mais adequado, na medida em que remete tendencialmente para uma presença coletiva e a fotografia deve ser contemplada e pensada pelo indivíduo singular, isolado, na intimidade do seu silêncio; é um sentido próximo daquele que nos transmite Roland Barthes ao afirmar: “A Foto toca-me quando a retiro do seu «bla-bla» vulgar: «técnica», «realidade», «reportagem»,

¹³⁶ Gérard Castello-Lopes, “O olhar como fenómeno (o olhar do fotógrafo)”, conferência proferida na Fundação Calouste Gulbenkian, em 1991, in *Reflexões sobre Fotografia, Eu, a Fotografia, os Outros*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004, p. 128.

«Arte», etc: nada dizer, fechar os olhos, deixar que o pormenor suba sozinho à consciência afetiva.” (Barthes, 2008: 64). Há, todavia, opiniões bem distintas e falámos já delas.

No início dos anos 80, estabilizada a democracia portuguesa e burilados os efeitos do período pós revolucionário, dava-se início a uma política de desenvolvimento cultural baseada em novos instrumentos legais e em instituições de direito público e privado que visavam, antes de mais, o princípio constitucional de acesso universal aos bens e serviços culturais¹³⁷. À época, também já o dissemos, rareavam no país as instâncias de divulgação da fotografia¹³⁸, quer privadas quer públicas: as galerias eram poucas e os museus não estavam arriscavam a fotografia e a sua exposição. Neste contexto, os *Encontros de Fotografia de Coimbra*, então congeminados, “conscientes da inexistência de uma cultura da imagem”, assumiram o seu fomento como uma prioridade (Cf. Pereira; Amado, 2003). Cremos poder afirmar-se, pela unanimidade opinativa de comentadores, críticos e interlocutores, que durante vinte anos e as dezanove edições realizadas, a “aposta foi ganha”, isto é, a divulgação da fotografia sensibilizou e satisfez um público cada vez mais alargado que acorria aos “Novembros” da cidade e se habituou a percorrê-la, descobrindo novas razões para uma próxima visita. Os visitantes terão passado de umas poucas centenas, a umas dezenas-de-milhar: pena é que não existam números precisos nem abordagens qualitativas, tanto dos perfis desses visitantes, quanto das suas apreciações. Gente da cidade, certamente, mas muitos outros visitantes do norte e do sul e de mais longe, com Coimbra por destino; a cidade terá ganho como anfitriã dos *Encontros*, (re)conquistando mesmo um protagonismo há muito perdido.¹³⁹ Ainda como estudante de Sociologia, Miguel Amado¹⁴⁰, então, um colaborador dos *Encontros*, assistente da direção nas últimas edições e comissário do *Project Room*, já no CAV, propôs e orientou, num ano que não pôde precisar, a realização de um inquérito dirigido ao público das exposições, mas cujos dados então recolhidos, lamentavelmente, não chegaram a ser objeto de qualquer apuramento ou tratamento.

¹³⁷ A instabilidade cultural gerada nesses anos era o reflexo da situação do país, entre um passado castrador e um espírito libertador e libertário que se experimentou, mas era também o reflexo da confusão instalada muito para lá das nossas fronteiras, confusão que à época se estabelece entre “cultura de massas” e “alta cultura”: “Confusão que vinha de longe, da arte pop e de Duchamp. Mas enquanto a pop procurava elevar a cultura de massa a um estatuto artístico «digno» (...) a utilização da cultura popular pelos artistas dos anos 80 visava o objectivo contrário: tornar toda a «arte culta» acessível às massas.” (Gil, 2005: 103)

¹³⁸ Já o referimos mas não é despidendo reafirma-lo, o papel pioneiro da Galeria Módulo na divulgação da fotografia; abriu ao público em 1975, no Porto, e em 1979, em Lisboa. Também em 1975, era inaugurada a galeria do Centro de Estudos de Fotografia.

¹³⁹ “[...]ao longo de cinco séculos, Coimbra foi a sede da Universidade Portuguesa, afirmando por essa via uma capitalidade nacional indiscutível, prolongando-se mesmo para lá das fronteiras [...] Nesse sentido se prolongou, até à segunda metade do século XX, a excepcionalidade de Coimbra, cidade sem região, cidade de todos os portugueses.” (Gaspar, 2003: 32).

¹⁴⁰ Da conversa com Miguel Amado, realizada em 27 de Novembro de 2012.

Coimbra foi o palco privilegiado de um dos acontecimentos mais mediatizados e mediatizáveis da programação cultural da época, todavia, olharmos hoje o que foram aqueles dias de festa, suscita-nos a interrogação imediata: como é que os *Encontros* criaram um público, como o “educaram”, que hábitos lhe incutiram, como dialogaram? Se a primeira questão parece redundante face ao que precede, já o modo como se formou um “gosto”, ou até uma necessidade, carece de testemunho. Será que os *Encontros* foram os principais obreiros de um interesse acrescido pela fotografia? Se não os principais, foram, no mínimo, parceiros empenhados com outras iniciativas que pela mesma época foram surgindo, umas efémeras, outras a prosseguir ainda hoje o seu caminho. Não podemos deixar de ter em conta a situação marginal do país e a indigência e iliteracia cultural de uma população recém saída de uma longa ditadura, o que justifica um público ávido de novas oportunidades mas de sentido crítico demasiado escasso; estas circunstâncias não seriam suscetíveis de uma imediata consolidação de públicos, sobretudo, atentos e disponíveis para ações de sensibilização e formação, pelo que as conferências, os debates e os *workshops*, quase sempre abertos a todo o público, eram frequentados apenas por fotógrafos, especialistas, *amateurs* e alguns estudantes mais despertos para as questões da fotografia; em 1993, ano particularmente pródigo em eventos fotográficos, são os próprios *Encontros* que logo no texto inaugural reconhecem que essa prodigalidade verificada poderia ter como significado que “o conhecimento da fotografia, no nosso país, deixou de ser uma extravagância de alguns iniciados”. Todavia, essa sensibilização de um público virgem, que mais do que ver fotografia tinha que aprender a vê-la, como nos diz Castello-Lopes, deveria ser objeto de uma ênfase particular na pedagogia: sabemos que os meios eram escassos mas existiam opções e a aposta na divulgação das iniciativas pedagógicas, parece-nos, não terá sido uma prioridade nem o será ainda hoje, no CAV.¹⁴¹ São diversos os reparos e basta a crítica, tão mais evidente, quanto o interesse da matéria tratada ou a personalidade dos conferencistas suscitaram a reprovação de casas vazias, apenas frequentadas pela tal “extravagância de alguns iniciados”. Apesar de não existir um “serviço educativo” nos moldes como hoje o concebemos, devemos reconhecer a oportunidade que os *Encontros* abriam a uma prática de aproximação às obras, pela possível mediação conduzida, nomeadamente, por professores ou formadores.

¹⁴¹ João Mendes Ribeiro afirmaria numa entrevista, em de 2007: “(...) é preciso construir. Mas eu acho que não se fez esse esforço, não houve esse entendimento. (...) O Albano não lhe diz muito a questão da formação. (...) O Albano funciona quase como um galerista, não no sentido comercial, mas no sentido dos circuitos e está muito menos vocacionado para a formação. (...) Um espaço contemporâneo, um espaço ‘museológico’ que não tenha uma componente formativa e pedagógica, é um espaço morto.” (Sapinho, 2007: 694, 696)

Em 1996, no programa da 16ª edição, em jeito de balanço de fim de século, foi lançado um olhar retrospectivo sobre o caminho percorrido. Afirmou-se então que não importaria apenas a “contribuição pedagógica para o conhecimento e fruição da fotografia internacional” e que o trabalho realizado testemunhava bem o que fora feito pela fotografia portuguesa, alicerçado em documentos que se concretizavam na edição e na coleção, a reclamar por um “Museu da Fotografia em Coimbra”. Ambição demasiada? Na convicção de um público conquistado e na presunção de uma mudança política anunciada, esse olhar histórico bem como as justificações e propostas surgem como um repto: “Certames deste tipo não podem esperar total eficácia nas finalidades que são, acima de tudo, criar um público e uma nova produção. E entretanto, quem pode negar que estes objectivos são aqui, em Novembro, atingidos?”¹⁴²

Ninguém o negaria, por enquanto, mas o devir ficou marcado por uma real regressão dos públicos: se, por uma lado, é talvez possível assacar à própria programação a “culpa” desse recuo, programação que embora quantitativa e qualitativamente assimilável aos *Encontros* é agora temporalmente dispersa retirando-lhe o carácter festivo que possuía e está, sobretudo, muito mais exposta às contaminações de outras formas de expressão contemporânea, por outro lado, devemos procurar os outros responsáveis que, do nosso ponto de vista, residem nos poderes públicos, designadamente, os da esfera local que ignoraram ou, no mínimo, não souberam aproveitar o potencial sinérgico dos *Encontros*: não restam hoje dúvidas sobre a capacidade atrativa dos eventos culturais, bem como as mais-valias da sua integração na política de ordenamento local. Se a sucessão dos *Encontros* por uma atividade de programação contínua, protagonizada agora pelo CAV, não devia prejudicar o benefício para a cidade, apesar de lhe faltar o carácter festivo proporcionado por uma atividade concentrada, a realidade é bem diferente e o que se passa hoje é que a programação não é bastante nem suficiente para marcar um calendário ou fazer regressar Coimbra ao mapa cultural do país.

¹⁴² Da separata do jornal *Público*, nº 2435, relativo aos 16ºs *Encontros de Fotografia*, 1996, s/p

2.2.2. Crítica

“Cada fotografia é inaugural. Tudo o que dela se pode dizer virá sempre de um regime de ainda-não-saber, de um lugar de interrogação, de uma curiosidade, de uma nova asserção da particularidade.”¹⁴³

O advento da fotografia surgiu num contexto tendencialmente positivista que influenciou as práticas fotográficas e determinou, de certo modo, o discurso sobre a natureza e o estatuto do novo *medium*. Os primeiros anos do século XX são de aceleração e complexificação do real e da experiência humana; como nos diz José Jimenez, “A Modernidade é, precisamente, a época que se problematiza a si própria, que necessita identificar-se diferenciando-se de outras épocas.” (Jimenez, 1989: 26,27). Em 1931, na sua *Pequena História da Fotografia*, Walter Benjamin fazia notar que enquanto o desenvolvimento e a maturação da fotografia decorresse de forma tão acelerada, seria difícil, senão impossível, tentar uma reflexão retrospectiva (cf. Benjamin, 1992). A invenção da fotografia foi objeto de uma historiografia que, no essencial, se inspirava na História de Arte, valorizando, sobretudo, a sua verosimilhança com os géneros já consagrados: “Esta pobreza de linguagem não é fortuita: digamos que se deve à ausência de uma rica tradição de crítica fotográfica.” (Sontag, 1986: 125). A crítica da fotografia tendia a ser normativa, avaliando as imagens de acordo com padrões objetivos, pré-estabelecidos, utilizando critérios de forma e de significação. Posteriormente, a análise historiográfica da fotografia seguiu caminhos independentes, salientando que o que caracteriza a sua ontologia é uma natureza ampla e diversa, dificilmente adaptável a categorias precisas e estanques. A entrada progressiva da fotografia no contexto das instituições e dos mercados da arte desencadeou um importante processo de florescimento da teoria e da crítica especializadas: edição de catálogos, monografias, ensaios, e a publicação de um número cada vez maior de revistas da especialidade. Entretanto, o debate académico em torno da fotografia incidia, sobretudo, nos domínios científico, social e estético revelando três linhas de problematização dominantes (cf. Elkins, 2011) às quais acrescentaríamos uma outra, em crescente desenvolvimento: discute-se a natureza da relação entre arte e fotografia, o seu alcance e significado social, a relação complexa e ambígua entre realidade e imagem, e finalmente, numa perspetiva mais recente, observam-se as questões de perceção, interpretação e receção da imagem. Na linha de pensamento de Dubois, o fotográfico, antes de ser pensado enquanto categoria histórica, estética ou semiótica, deve ser assumido e entendido como categoria epistémica, do

¹⁴³ Bernardo Pinto de Almeida, *Imagem da Fotografia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995, p. 28.

pensamento, do conhecimento e do discurso crítico.¹⁴⁴ Talvez mais interessante e profícuo do que procurar definições, seja assumir a natureza polissémica da fotografia, polissemia que é, afinal, a de toda a imagem¹⁴⁵, colocar hipóteses de trabalho, problematizar questões atuais, procurar conhecer melhor o *medium* fotográfico nos seus particularismos e singularidades, na sua *Unheimlichkeit* freudiana, na sua irreverência, no que partilha com outros meios visuais e textuais de expressão e de comunicação, enfim, buscar respostas, procurar as “verdades relativas”¹⁴⁶. Esta diversificação das abordagens determinam um novo enfoque relativamente à receção da imagem fotográfica: “Em vez de uma análise estática das imagens fotográficas, como signos existentes, é fundamental uma compreensão das mesmas em uso, em acção – a imagem como um acto de comunicação cujos sentidos se constroem e se esclarecem na mundividência presente no contexto do uso.” (Mah, 2003: 30).

No último quartel do século XX e apesar das profundas alterações culturais introduzidas nesses anos 70 e 80, Portugal manifestava ainda um acentuado alheamento das questões essenciais ao sistema da arte contemporânea, alheamento que se revelava na escassez da crítica e até dos suportes que se ajustassem a uma investigação consequente dando-lhe maior visibilidade. Fora dos circuitos académicos e da prática de raras instituições, eram inexistentes os agentes do sistema que Alexandre Melo designa por “comentadores”¹⁴⁷: neles se incluem os “curiosos” - os elementos mais sensíveis e ativos do público, os “jornalistas” - aqueles que informam, e os “analistas” – críticos, ensaístas e investigadores. (cf. Melo, 2001: 78). Se olhássemos os *Encontros de Fotografia* como parte do sistema de arte contemporânea, tal como definido pelo autor, verificamos: os curiosos existiram, já vimos, e tiveram um papel fundamental na projecção nacional do evento - iam, voltavam e espalhavam a “boa nova”; os jornalistas informaram, primeiro, na imprensa local e regional, dando conta da programação ou assinalando a realização de mais uma edição; mais tarde, assumindo e alardeando as bem-aventuranças de um programa cada vez mais vasto, mais atrativo, mais cosmopolita, que

¹⁴⁴ James Elkins reitera a pertinência e importância destas três abordagens mas afirma, um pouco nos moldes intimistas bartheanos de *A Câmara Clara*, que procura outra leitura que não a da arte, da sociedade ou da representação: “I find seeing is essentially solitary, and photography is one of the emblems of that solitude.” e acrescenta mais adiante, “What matters in scholarship is research, argument, persuasion, and originality and those ideals make it easy to spend your entire working life without thinking of your own voice.” (Elkins, 2011: VIII)

¹⁴⁵ José-Augusto França afirma-o: “Em história (e tudo é história...) cada imagem cristaliza em polissemia uma rede de referências que ultrapassam a própria coisa referida, na sua aparente unidade objectual.” (França, 1997: 135)

¹⁴⁶ No sentido pós-estruturalista da teoria do conhecimento de Derrida, onde não existem factos, apenas interpretações, Sontag afirma “[...] a presença e a proliferação de todas as fotografias contribui para a erosão da própria noção de significado, para estilhaçar a verdade em verdades relativas...” (Sontag, 1986: 99)

¹⁴⁷ “Comentadores” e “exibidores” são para Alexandre Melo, os agentes cujas atividades constituem a “dimensão simbólica” do sistema da arte contemporânea. (Melo, 2001: 78)

prestigiava a cidade e a região; a informação nos órgãos nacionais aumentava a pouco e pouco, ao sabor da afirmação do acontecimento e, sobretudo, da notoriedade adquirida, o que resultava no interesse acrescido da notícia ou reportagem; sucediam-se, assim, mais notícias, mais extensas e pormenorizadas, entrevistas, críticas, encartes e o apoio declarado dos próprios órgãos de comunicação; enquanto os críticos eram poucos e ainda pouco despertos para as questões da fotografia, os investigadores eram raros, como raro foi o momento em que se travou conhecimento, em 1989, na 10ª edição dos Encontros, com a personalidade e o saber de Pedro Miguel Frade: a sua reflexão ensaística sobre o universo da fotografia, plasmada na obra *Figuras de Espanto* e absolutamente inovadora em Portugal, constituiu-se como um privilégio para todos os que, nesse ano, se cruzaram com ele, como nos afirmou Tereza Siza; não fora o seu trágico desaparecimento, e a crítica e investigação fotográficas, entre nós, teriam tido, naturalmente, um percurso diverso. O que precede não invalida a afirmação de um número razoável de jovens críticos que se iniciavam nesses anos 80 e de que os *Encontros* são testemunho bastante: na maioria dos casos são analistas e críticos de arte contemporânea e só excepcionalmente se acantonaram na prática da crítica fotográfica. A maioria dessa crítica teve uma base jornalística, ainda que especializada, sendo mais escassa, ainda hoje, a crítica ensaística. Como lembra Alexandre Melo, “A inevitável perda do poder, outrora suposto absoluto, dos críticos está associada à crescente complexificação e diversificação do mundo da arte [...] É cada vez maior a diversidade de tipos de agentes e discursos que contribuem para a formação dos consensos em matéria artística.” (*idem*: 83) Esta diversificação e os contextos sociais e culturais em que surge, recetivos ou alheados ao discurso produzido, não são conformes com a crítica ensaística; esta constatação, cremos, pode aplicar-se aos *Encontros*: eles foram justificando e suscitando a reportagem e a crítica de imprensa, por um lado, mas por outro, não lograram sensibilizar o ensaio crítico como à partida seria espectável e, sobretudo, desejável. Não haverá no plano da crítica, um antes e um depois dos *Encontros*; terão sido porventura os *Encontros* a situarem-se, cronologicamente, numa época de mudança em que o poder da informação e da comunicação mudou de mãos e em que os interlocutores são forçosamente outros.

2.2.3. Mercado

“O estatuto de mercadoria que hoje afeta qualquer obra de arte é ainda responsável pela transformação do amante da arte em público, e deste em massa potencial de consumidores.”¹⁴⁸

Depois de olharmos a dimensão simbólica¹⁴⁹ dos Encontros através da receção e da crítica, ou melhor, do modo como os *Encontros* conseguiram, ou não, influenciar os “comentadores” – do público à crítica ou dos “curiosos” aos “críticos” e “investigadores” –, olhamos agora uma dimensão económica, a que se liga diretamente ao mercado, a começar pelos próprios artistas, prolongando-se pelos seus “agentes” - as galerias – e os colecionadores, públicos ou privados. Dissemo-lo já, e repetimo-lo, que a situação do país no início dos anos 80 era muito diferente da atual com um “mercado” inexistente ou de reduzidíssimas dimensões: os artistas/fotógrafos buscavam ainda o seu lugar de afirmação, as galerias eram poucas e pouco despertas para a fotografia, as instituições museológicas ou outras não eram exemplo e os colecionadores eram raros e pouco sensíveis à fotografia, como arte ou como valor.

Para que exista um mercado ou um sistema de transações, por incipiente que seja, deverão estar reunidas três condições: a produção, que cabe essencialmente, simplificando a teia de conexões, ao artista/fotógrafo; a distribuição, que é garantida pelos leilões, pelos comerciantes (os *dealers*) que se movem num mercado secundário, e pelos galeristas que, não deixando de ser comerciantes, têm, ao contrário dos anteriores, uma função muito mais próxima dos artistas, promovendo-os e divulgando-os; o consumo, que é suportado pelo público, conceito que, neste contexto, tem um sentido naturalmente mais estrito, isto é, ao “mercado” interessa sobretudo o público mais sensibilizado (não forçosamente o mais sensível...), aquele que, potencialmente, garante a aquisição – compradores e colecionadores, sejam eles particulares ou institucionais, privados ou públicos. Ora um evento como os *Encontros de Fotografia* aparece como exógeno ao sistema esquemático que precede mas, de algum modo, pôde influenciá-lo: produziu exposições, exibiu-as, fê-las circular e teve por destinatário um público, potencialmente comprador e/ou colecionador. Aliás, podemos arriscar, que o surgimento dos *Encontros* se fez num momento em que a fotografia, como criação específica e autónoma, se afirmava no país, reclamando por maior visibilidade, e que

¹⁴⁸ António Cerveira Pinto, *O Lugar da Arte*, Lisboa: Quetzal Editores, 1989, p.55.

¹⁴⁹ Seguimos aqui, de perto, a divisão e a nomenclatura utilizadas por Alexandre Melo em *O que é Arte* (1994), revistas em *Sistema da Arte Contemporânea* (2012) onde, por exemplo, abandona a designação de “dimensão simbólica”, para utilizar a de “dimensão cultural”. (Cf. Melo, 1994 e 2012)

os primeiros anos de 80 evidenciavam um efetivo alargamento dessas instâncias de visibilidade, apesar de, nalguns casos, ou na maioria, se confrontarem com a presença privilegiada da arte contemporânea – à Módulo, que transitava já da década de 70, juntam-se, nos anos seguintes, os *Encontros de Fotografia*, a Ether e a Cómicos, sendo que a primeira e a última, laboravam, exatamente, no universo mais alargado das artes plásticas e visuais. “Além disso, há o facto do mercado das obras fotográficas ser, noutros países também, mas mais no nosso, de difícil ou improvável implantação fora do sistema do mercado da arte contemporânea.” (Gorjão, 1996: 104) Uma nova conjuntura social e institucional, confirmada na década de 80, viria alterar as condições da produção cultural e artística, integrando novos interlocutores e esboçando o mercado da(s) arte(s), onde os agentes mediadores passaram a assumir um papel de relevo na construção e na promoção das carreiras artísticas. Daí, a relevância do estreitamento das relações entre as instâncias de divulgação, no caso, os *Encontros*, e as galerias que, naqueles anos, se multiplicam nas duas principais cidades – Lisboa e Porto; este movimento proporcionou, a um tempo, um considerável alargamento da capacidade de acolhimento da atividade criativa e, graças ao maior entendimento por parte das instituições públicas da importância da internacionalização, a um aprofundamento dos circuitos internacionais, sobretudo, por uma presença regular nalgumas feiras de arte ou em grandes eventos internacionais.¹⁵⁰

Como noutras questões, também no que respeita à eventualidade de uma influência dos *Encontros* sobre o mercado, as opiniões divergem: por um lado, essa preocupação não constituiu, desde início, um objetivo prioritário ou sequer presente, o que é compreensível pois a missão que ocupava aquele pequeno grupo benévolo e voluntarioso, era a de ver e mostrar fotografia; por outro lado, os resultados, avaliados a uma distância de uma, duas, três décadas, continuam a suscitar algumas dúvidas: embora das conversas tidas com alguns fotógrafos e galeristas pareça consensual o reconhecimento da dinâmica suscitada a partir dos *Encontros*, sobretudo no que aos públicos respeita, já a sua hipotética relevância sobre o mercado cobre um arco opinativo que vai do ‘nulo’ ao ‘despiciendo’ ou apenas ‘razoável’; do

¹⁵⁰ No final da década, a propósito da relevância do papel desempenhado pelas galerias na criação de um mercado fotográfico, escrevia Pedro Miguel Frade: “[...] apenas um número muito reduzido de fotógrafos vende nos circuitos institucionais. [...] as galerias comerciais são insubstituíveis, já que a promoção de um mercado fotográfico implica os galeristas em vias de actuação bastante distintas: em primeiro lugar na criação de espaços de exposição regular capazes de constituir um contraponto efectivo tanto às poucas exposições institucionalmente organizadas como às pequenas e quase familiares exposições de associações. Em seguida, pela condução reflectida de um projecto visando mostrar não só o que existe já de confirmadamente bom mas, ainda, promovendo efectivamente às esperanças para que elas possam deixar de ser promessas [...] A fotografia portuguesa precisa de menos missionários e de mais galeristas comerciais.” Pedro Miguel Frade, “O estado de ausência das coisas (Mercado da fotografia em Portugal)”, *Arte & Leilões*, nº 1, Outubro/Novembro, 1989.

ponto de vista dos próprios artistas, enquanto um ou outro reconhece a importância que a sua exposição nos *Encontros* teve no seu próprio trabalho, quer pela visibilidade permitida, quer pela troca de experiências e abertura a novos contactos, outros são reticentes a esse contágio, sugerindo que o papel dos *Encontros* se circunscreveu apenas à criação e sensibilização de um público para a fotografia, não tendo correspondência na promoção individual deste ou daquele projeto ou autor. Não podemos esquecer também que os *Encontros* se inscrevem numa época em que outros fatores e protagonistas surgiram e pesaram, designadamente, o próprio desenvolvimento económico, social e cultural do país, por muito incipiente ou errante que ele tenha sido e, com ele, a afirmação de novas instâncias, por natureza, mais preocupadas e responsáveis pela criação e consolidação de um mercado. Nos anos 80, como afirmou recentemente Mário Teixeira da Silva, a propósito das transformações ocorridas naqueles anos, “o mercado português era muito recente e imaturo”¹⁵¹, e essa imaturidade exprimia-se quer por uma resistência a quase tudo o que era novo quer por uma superficialidade de leitura; no caso da fotografia, a um mercado profundamente reticente e de lenta ascensão, com poucas galerias a fazerem uma divulgação, se não sistemática, pelo menos frequente e consentânea com o crescente domínio de uma cultura da imagem fotográfica, sucederam, nos anos 90, novas transformações que passaram, por um lado, por uma relativa cimentação do funcionamento das instituições mas, por outro lado, o entusiasmo e a abertura dos 80 tendia a cristalizar-se e a fechar-se a “novos valores”, com a exceção de algumas galerias¹⁵² e dos *Encontros da Imagem de Braga* que, neste particular, como já dissemos, terão talvez arriscado mais do que os *Encontros de Fotografia de Coimbra*, mais implicados na divulgação da fotografia internacional de grande prestígio e dos portugueses com provas irrefutáveis. Existem, todavia, opiniões que se distanciam de quaisquer reservas relativamente à importância do trabalho levado a cabo pelos *Encontros*, na sensibilização e no despertar das galerias para alguns dos projetos fotográficos que por lá iam passando¹⁵³.

Uma coisa parece consensual, a de que os *Encontros de Fotografia* constituíram momentos privilegiados de conquista de uma real visibilidade para alguns fotógrafos e que o trabalho consequente das galerias contribuiu de modo decisivo para a sua consagração e determinação do valor artístico das suas obras; e, mais ainda, as galerias promoveram as

¹⁵¹ Entrevista a Mário Teixeira da Silva, conduzida por Sandra Vieira Jürgens, Outubro de 2012, in <http://www.artecapital.net/entrevistas.php?entrevista=148>

¹⁵² Casos da Monumental, da Módulo e da Cooperativa Diferença.

¹⁵³ “[...] porque é através dos Encontros ou de outras realizações nesse universo que tomam, por exemplo, pela primeira vez contacto com determinada obra de determinado artista por quem se interessam e que irão expor.” (Gorjão, 1996: 169)

relações entre a fotografia e as artes plásticas, antecipando, de algum modo, o epígono dos *Encontros*. Mas o valor da fotografia como bem transacionável estava ainda sob reserva nesses anos 90: “[...] há relativamente poucas pessoas que comprem fotografia. Os compradores existem se nós conseguirmos convencê-los que a obra fotográfica é uma obra de arte.” (Cf. Gorjão, 1996: 173)

Em síntese, os *Encontros de Fotografia* contribuíram, de facto, para a divulgação de muitos autores, caminhando de uma atitude sincrética para o aprofundamento de um projeto conceptualizado, onde as diversas inflexões não terão desvirtuado os objetivos traçados de conquista de espaço, visibilidade e públicos. Não terá existido uma relação sistemática, aprofundada e sinérgica com as galerias comerciais que, entretanto, também se iam afirmando no mercado; a passagem dos fotógrafos, especialmente os mais jovens, pelos *Encontros*, permitiu, todavia, uma exposição e uma divulgação das respetivas obras, que poderia, talvez, ter sido melhor aproveitada e potenciada pelas galerias o que, como vimos, dependeu também das circunstâncias de construção do próprio mercado. Tanto quanto o trabalho específico dos *Encontros*, também o do seu diretor, em múltiplos contactos de sensibilização para o projeto e de angariação de apoios e financiamentos, terão sido suscetíveis de alargar o interesse pela fotografia enquanto expressão contemporânea. Se atendermos a que em simultâneo com os *Encontros de Fotografia de Coimbra* se realizavam (e realizam!) os *Encontros de Imagem de Braga* e a *Bienal de Vila Franca de Xira*, que existiram projetos e exposições significativas no Porto e em Lisboa, que se constituiu uma Coleção Nacional de Fotografia entre 1989 e 1990 (lamentavelmente, sem a desejável e ambicionada continuidade), que se fundou em 1997 o Centro Português de Fotografia, que têm surgido algumas galerias particularmente vocacionadas para o *medium* e que nas restantes ele está cada vez mais presente reconhecendo-se-lhe, portanto, um interesse cada vez mais amplo, designadamente, pela acentuada expressão que a sua difusão vem adquirindo nos domínios das diferentes plataformas digitais e nas redes sociais, e que, mais recentemente (2004), se inaugurou um dos mais promissores projetos privados de colecionismo, de promoção e divulgação da fotografia – o BESart – por tudo isto, podemos facilmente compreender o inquestionável alargamento de um mercado para a fotografia, ainda que vulnerável às contingências do país e das políticas culturais sucessivamente experimentadas, substituídas e/ou abandonadas.

3. O desafio da fotografia como desafio dos Encontros...

“Things are because we see them, and what we see, and how we see it depends on the Arts that influenced us.”

Oscar Wilde, *Intentions*, 1891

“The discourse that surrounds photography speaks paradoxically of discipline and freedom, of rigorous truths and unleashed pleasures. Here then, at least by virtue of a need to contain the tensions inherent in this paradox, in the site of a certain shell game, a certain dance, even a certain politics. In effect, we are invited to dance between photographic truths and photographic pleasures with very little awareness of the floorboards and muscles that make this seemingly effortless movement possible.”

Allan Sekula, “The Traffic in Photographs”, in *Art Journal*, vol.41, n°1, 1981, (p. 15-25), p.15

Depois de olharmos o contexto histórico da fotografia em Portugal e acondicionarmos o aparecimento e desenvolvimento dos *Encontros de Fotografia* no mapa cronológico dos acontecimentos, procurámos analisá-los, por um lado, no percurso que lhe foi próprio e o distinguiu de eventos similares que foram, voluntária ou involuntariamente, discutindo o campo comum da ação e, por outro, nos seus territórios de intervenção quer lendo-lhes o perfil e o gesto, quer avaliando-lhe o património que, entre o deve e o haver, se fragiliza numa perda, apenas pressentida. A abordagem teórica que agora esboçaremos tem por intuito contribuir para um olhar mais abrangente e contundente sobre os *Encontros*, reforçando a estrutura em que assenta este trabalho e procurando conhecer, confrontar e questionar o desafio que a fotografia nos coloca em contexto.

Ainda que não possamos prolongarmo-nos no “jogo dialógico” consequente desta nova abordagem suscitada pela problematização da fotografia e pela atitude reflexiva que reclama, procuraremos convocar aqui um conjunto de ideias que nos parecem essenciais na exegese dos *Encontros*; tentámos, nas *Projeções* do capítulo anterior, ancorá-las nalguma reflexão teórica que fundamentasse a pretendida atitude prospetiva. Trata-se agora de balizar as questões que reputamos de estruturantes de um projeto e de um programa de intenções que lhe deu alma e corpo, e suportá-las à luz de uma condução teórica de que são supervenientes.

Os caminhos que percorrem o pensamento fotográfico, ou percorridos por ele, são múltiplos e diversos, como múltiplas e diversas são as verdades encontradas, algumas episódicas, outras quase dogmáticas, mas todas sujeitas ao escrutínio levado a cabo por historiadores e críticos, por artistas e fotógrafos, por profissionais e amadores que, ao longo de um tempo de aceleração e de ruturas que tem sido, afinal, o tempo da própria fotografia, se têm debruçado sobre a sua realidade mutante e as circunstâncias que a condicionam e a libertam, conferindo-lhe, por isso, uma aura insuspeitada. Se olharmos uma fotografia parece fazer mais sentido no silêncio da contemplação e reflexão individuais, como aventou Barthes, pensar a imagem fotográfica, quer enquanto ato ou registo, quer enquanto disciplina, encontrará mais sentidos no discurso aberto, transversal e dialético da *intelligentia* coletiva.

Ler os *Encontros* à luz de uma História da Fotografia seria uma tarefa desafiante mas inviável. Se para tanto nos “falta saber, engenho e arte”, há, porém, razões mais mezinhas, suficientes para obstar a tal pretensão: o limitado tempo e o ainda mais limitado espaço. Ficamos assim com um outro olhar, talvez apenas um soslaio, sobre o curso dos *Encontros*, os momentos e os seus protagonistas e como eles se podem filiar nalgumas das grandes referências da História da Fotografia; melhor, aqueles momentos inscrevem-se antes em

histórias da fotografia sem que tal signifique o desprestígio de um projeto que se quis abrangente e significativo. Percorrer a programação dos *Encontros*, do seu estádio inaugural, insipiente, voluntarista, talvez romântico, até à última etapa, também ela inaugural mas de um novo século, amadurecida de experiência feita de “saber, engenho e arte” ou as etapas subsequentes que lhe conferem uma legitimidade acrescida, é, antes de mais, reconhecer o que moveu tanta gente – um projeto cultural e artístico que desde cedo procurou discutir e confrontar algumas das ideias centrais ao questionamento do fotográfico. E fará isso hoje algum sentido? Interrogar a fotografia e a sua vocação artística, é ou não uma questão despicienda e inoportuna? E os *Encontros* sentiram necessidade de a ponderarem ou ultrapassaram-na na voragem de problemas tão básicos e vitais como o da sobrevivência, tantas vezes ameaçada? E a abertura “para o mundo pleno de todas as artes plásticas”, não seria esse o caminho inevitável e consentâneo com a contemporaneidade? Finalmente, quisemos abordar uma matéria, mais prática mas também mais criativa, que ocupou uma parte importante do curso dos *Encontros* e que, como herdeira de uma fotografia-documento, se integrou num espírito de “missão” que se propôs fotografar o país e ir mais além, onde o português se ouvisse ainda e, num sentimento de fim de século e de milénio, e premonitoriamente, de fim de ciclo, se propunha fotografar uma Europa em construção, um cadinho de identidades condenadas ao entendimento e à fortuna de uma história comum. Ambição demasiada ou missão cumprida?

Porque não temos a expectativa de respostas únicas e recusamos uma atitude maniqueísta, preferimos refletir sobre o conjunto destas e de outras questões que alicercem a ideia central desta dissertação e permitam uma reflexão sobre as circunstâncias e os limites de um projeto que nos desafiou, mas cuja pesquisa e devir permanecerão em aberto.

3.1. História ou histórias da Fotografia...?

“A escolha do artigo indefinido «uma» para o título foi deliberada. Com ele, dou a entender que não só há várias histórias possíveis, como e sobretudo, é fascinante pensar desde já, nas que ficam por escrever.”¹⁵⁴

¹⁵⁴ António Sena, *Uma História de Fotografia*, Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, 1991, p. 6.

“A história é importante.”¹⁵⁵ No século XIX, pensar a história da fotografia, conduzida essencialmente no sentido de uma cronologia das inovações técnicas operadas, dependia, sobretudo, das reivindicações “nacionalistas”. De uma maneira geral, até aos anos 30 do século passado, a história da fotografia era a história das técnicas fotográficas que não procurava explorar a natureza do *medium* numa perspetiva reflexiva, teórica; do mesmo modo, nos museus e instituições afins, as exposições produzidas incidiam sobre o aparato fotográfico, acompanhado por fotografias que ilustravam e exemplificavam as capacidades do engenho. As primeiras histórias das imagens fotográficas não aparecem senão já no início do século XX, e traduzem-se, em grande parte, em biografias de fotógrafos, ilustradas com obras dos biografados. “Uma história” da fotografia passou a ser “a história” da fotografia, num sentido determinado, influenciado pelo discurso da história da arte que dominava, quer as publicações, quer as exposições, um discurso que privilegiava a originalidade e o valor, os mestres e as obras-primas e que se desenvolvia numa cronologia diacrónica, objetiva e normativa: “A forma como a história da fotografia é realizada obedece aos princípios básicos de organização da história da arte.” (Batchen, 2005: 121). Derrick Price e Liz Wells, em *Thinking about Photography. Debates, historically and now*¹⁵⁶, elencam algumas das consequências desta “canonização”, bem evidentes já nas primeiras histórias da fotografia, de Newhall¹⁵⁷ e dos Gernsheim¹⁵⁸: uma certa misoginia do universo da representação, a sobrevalorização das questões estéticas face a outras de índole social e científica, a escassa abordagem da fotografia “popular” e de outros domínios específicos e a omissão de algumas inovações e transformações sociais e criativas no campo da fotografia (cf. Wells, 2009: 53).

O trabalho de John Tagg, teórico e historiador de arte, contribuiu decisivamente para uma história da fotografia que reconhece a multiplicidade e a diversidade das práticas sociais que a definem. A história da fotografia deve ser considerada a par com outras histórias - a dos discursos políticos e a das instituições - entre outras, e deve ser revisitada e atualizada a cada momento. O autor reconhece e elabora sobre as dificuldades e limitações de um projeto unitário para uma história “geral” da fotografia, desde logo, pelo risco de afastar o objeto de

¹⁵⁵ “[...] a forma como a história é concebida, conduzida e disseminada tem um impacto, a longo prazo, na forma como vemos e como compreendemos quer a nós próprios quer ao mundo à nossa volta.” Geoffrey Batchen, “A História é importante. Fotografia e reprodutibilidade”, *A Imagem Cesura – LisboaPhoto*, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p. 121.

¹⁵⁶ “Thinking about Photography. Debates, historically and now”, in Liz Wells (ed.) *Photography: a Critical Introduction*, Nova Iorque: Routledge, 4ª edição, 2009.

¹⁵⁷ Beaumont Newhall, *The History of Photography, from 1839 to the present* (1937).

¹⁵⁸ Helmut e Alison Gernsheim, *The History of Photography, from the Earliest Use of the Camera Obscura in the Eleventh Century up to 1914* (1955).

estudo do contexto significativo e específico de produção; Tagg atomizou a pesquisa historiográfica e teórica da fotografia. Sobre ele, fala David Bate que, no mesmo sentido, afirmou: “Photographs are not simply the transparent evidence of history but are themselves historical objects, offering a kind of power about which we should ask questions concerning the conditions of their production of meaning.” (Bate, 2009: 16), acrescentando ainda “History becomes histories: plural, fragmented and dispersed.” (*idem*: 21). Nas últimas três décadas, têm-se multiplicado as histórias da fotografia e da imagem fotográfica, propondo e estimulando novos e diversos enfoques metodológicos, temáticos, e até geográficos, promovendo o enriquecimento do discurso e do debate fotográficos.

Tal como a fotografia, também a história é uma construção, quer pelas questões e hipóteses que coloca, e que conduzem o historiador na sua pesquisa, quer porque depende de um conjunto de pré-conceitos e objetivos, muitas vezes de natureza ideológica. Num mundo globalizado, onde proliferam todo o tipo de imagens fotográficas, e tendo presente as idiossincrasias do próprio *medium* – da replicação da realidade à articulação simultânea entre o passado que regista, o instante presente que fixa e o futuro que projeta – mas também a sua capacidade de reprodução infinita tanto quanto a de alteração de formas e conteúdos, há que reconhecer o desafio que tal constitui, bem como a dificuldade de construir um *corpus* que possa representar parte de um conjunto tão amplo e heterogéneo de objetos e de atributos. Uma abordagem crítica da fotografia terá que recuar a textos e imagens remotos que permitam distinguir não uma evolução contínua mas diacrónica assim como as sucessivas transformações que testemunhou, tanto nos contextos de produção quanto nos de receção, e abrir-se a olhares e a leituras transdisciplinares: “A apresentação da sua história [da fotografia] é um importante tema filosófico e cultural; as suas ramificações atingem todas as pessoas e disciplinas.” (Batchen, 2005: 121).

Procurámos, até aqui, delinear brevemente os contornos desta questão em termos gerais, de modo a contextualizá-la e a facilitar uma aproximação ao caso de estudo, os *Encontros de Fotografia de Coimbra*. Será possível analisar os *Encontros* no sentido de uma história da Fotografia contada em dezanove episódios? Esta interpretação não sairá comprometida tendo em conta a dispersão temporal, espacial e temática da sua programação anual? Sabemos que, sobretudo num primeiro momento em que os apoios eram particularmente insuficientes, as exposições propostas surgiam maioritariamente da colaboração com embaixadas e entidades afins que faziam circular mostras itinerantes, com o intuito de divulgar o trabalho de fotógrafos de determinada nacionalidade ou de imagens que

ilustravam um país ou uma cultura. Ainda que não tenha havido uma divulgação linear e previamente estruturada de autores, que nem sempre tenha sido possível mostrar determinado fotógrafo ou “escola”, logo, que fosse necessário adaptar “os ideais aos possíveis”, e ainda que houvesse a preocupação de alertar e sensibilizar para a diversidade e complexidade do *medium* fotográfico¹⁵⁹, quer ao nível da divulgação internacional, quer nacional, assumiu-se claramente uma linha condutora, um programa, uma missão, missão que passava, como vimos anteriormente, por dar a conhecer autores e trabalhos fotográficos desconhecidos para a maioria do público, num país que, ainda desconfiado, começava a abrir-se ao mundo¹⁶⁰. Claro que, nos primeiros anos, a seleção foi ainda mais contingente e simultaneamente com as exposições internacionais que se iam conseguindo e com alguns nomes nacionais já afirmados ou que viriam a afirmar-se no domínio da fotografia em Portugal, os *Encontros* deram a conhecer muitos fotógrafos amadores, na maioria, colaboradores ou associados do CEF.¹⁶¹

Não cabe aqui percorrer um a um, as dezenas de fotógrafos apresentados nos *Encontros*, discutindo a pertinência e a validade da sua inscrição na/numa história da fotografia; tão pouco elencar e dissecar correntes e respetivos representantes, metodologia que, aliás, nos parece redutora¹⁶²; o que procuraremos fazer é refletir brevemente sobre os *Encontros*, enquanto possível narrativa historiográfica, convocando alguns momentos chave, com o intuito de esboçar uma constelação à qual pode ou não ser dado o nome de história ou histórias. Cabe ainda neste entendimento, pensar algumas questões ontológicas em torno da imagem fotográfica, explícita ou implicitamente suscitadas e problematizadas ao longo de duas décadas de encontros.

¹⁵⁹ “Outra das minhas preocupações, ou outro dos critérios, se quiseses, foi igualmente o de mostrar a diversidade das correntes estéticas que percorrem a fotografia actual, quer internacionalmente, quer em Portugal.” Albano da Silva Pereira, “Conversa ...”, 2002.

¹⁶⁰ Na mesma entrevista, questionado sobre os critérios que presidiam à escolha dos fotógrafos convidados, ASP respondeu: “O património mais importante legado até agora pelos Encontros, dentro das limitadas disponibilidades financeiras com que arrancámos - quando os Encontros começaram, em 85, não havia instalações, nem praticamente orçamento - foi a informação e a divulgação das obras-chave da fotografia contemporânea e, dentro do possível, da do século XIX. Esse foi o meu primeiro critério: informar, revelar algumas das “master-pieces” da fotografia contemporânea.”; e mais à frente explícita: “Eu não rejeito nada à partida. Uma instituição também se define pela coerência dos seus critérios, das suas apostas e a filosofia dos comissários deve ser respeitada, sabendo-se que ninguém, em parte alguma, haja os meios que houver, pode fazer tudo, mostrar tudo. Não é possível. Agora eu, enquanto fotógrafo e enquanto pessoa ligada à fotografia, tenho naturalmente uma forma crítica, agressiva ou terna de olhar para o trabalho dos outros.” (*idem*)

¹⁶¹ Recorde-se o que foi já dito no capítulo anterior a propósito do modo como se estruturavam os primeiros *Encontros*: tratava-se realmente de uma “não estratégia”, afirmação de Manuel Miranda em conversa telefónica realizada em 19 de Dezembro 2012.

¹⁶² Neste sentido, os *Encontros* afirmavam haver “nomes do universo fotográfico que não podem reduzir-se a correntes, embora, sendo inimitáveis, determinem imitações e temáticas. Casos de Atget (1981), Sander (1982), Alvarez Bravo (1987). E, obviamente, Joel-Peter Witkin e Robert Frank.” “A importância da fotografia”, Suplemento do jornal *Público*, nº 2435, 1996.

Em 1996, na referida separata do jornal *Público*, patrocinador dos *Encontros* desde 1993, surgiu um texto retrospectivo, em jeito de balanço da iniciativa; esse balanço então sintetizado parece-nos ilustrar e sustentar o sentido da problemática que aqui convocamos e que, por isso mesmo, seguimos de perto¹⁶³: “Nomes e tendências, tornaram-se marcos incontornáveis do século XX. O foto-jornalismo do início do século, a fotografia documental, os grandes levantamentos sociais; as chamadas “décadas prodigiosas”, os anos 20 e 30, quando a fotografia se interroga sobre a sua função mimética; a linha de reflexão do pós-guerra; o novo realismo que parte de documentos quotidianos revistos e repensados; o tempo de mudança, ou uma nova paragem de reflexão sobre o lugar fotográfico, proporciona intervenções diversas, onde o onírico, o supra-real, os extremos da tecnologia e a miscelânea de misticismo, exoterismo e novo futurismo que preenchem a vida do último quartel do século, são recursos frequentes. A vertente científica. Fotografias que relevam a interação com outras vertentes artísticas, artes plásticas, teatro e cinema. A importância da cor, reanimada pela influência da televisão. E a imagem digital.”¹⁶⁴

Não se trata de uma representação exaustiva, até porque, embora ambiciosos, os *Encontros* tiveram, desde o início, a consciência das limitações que viriam a enfrentar; tão pouco de contar uma história linear e diacrónica, antes, a de propor uma história em aberto, com “pausas” para estabelecer relações, para promover diálogos entre imagens fotográficas, entre autores de diferentes momentos espaço-temporais, inscrevendo pontualmente nomes de referência nacional na teia dos mestres incontornáveis da história da fotografia¹⁶⁵. Uma orientação mais temática surgiu já na década de 90, pelo que não existiu sempre um denominador comum, ou um fio condutor entre as várias exposições propostas em cada edição; existiu, sim, uma vontade militante de convocar ideias e expressões determinantes e paradigmáticas de um século e meio de Fotografia, uma seleção que deixasse transparecer uma orientação e um entendimento estético e crítico da fotografia, pessoal, particular, e

¹⁶³ No próximo ponto, no qual nos debruçamos sobre a relação dialética fotografia/arte, retomaremos brevemente alguns momentos determinantes na história da fotografia, propondo outro enfoque ou outro percurso, reforçando o entendimento da pluralidade de possíveis narrativas.

¹⁶⁴ O suplemento funcionou como o “jornal” dos *Encontros*, na medida em que apresentava a edição e o programa, oferecia um mapa de Coimbra com a localização dos espaços expositivos e outras informações práticas, completando-se com a apresentação das exposições e dos fotógrafos presentes, através de textos sintéticos da autoria dos próprios ou de alguns críticos.

¹⁶⁵ “Se por um lado fazia a divulgação dos grandes nomes da história da fotografia mundial (clássicos, vanguardistas, experimentalistas...), tentando sempre dar a ver a confrontação de olhares de diferentes fotógrafos de uma mesma época (caso da exposição de Cartier-Bresson no Edifício Chiado, em 91, onde no primeiro andar expus Henri Lartigue, de quem estou mais próximo! para justamente mostrar a diferença de olhar de dois contemporâneos), por outro ia também fazendo alguma investigação, alguma pesquisa no território da fotografia portuguesa. A divulgação de obras importantes, num país onde continua a não haver verdadeiras escolas de fotografia, pareceu-me essencial para preencher essa lacuna.” Albano da Silva Pereira, “Conversa ...”, 2002.

naturalmente subjetivos, mas que, ainda assim, é revelador de uma consciência de um tempo em progressiva mutação e constante atualização.

A fotografia, enquanto documento histórico e social, questão que retomaremos mais à frente, revela-se um pilar estruturante da construção dinamizada pelos *Encontros*¹⁶⁶: o fotojornalismo com representação americana e europeia, inclusive portuguesa, na figura emblemática e pioneira de Joshua Benoliel¹⁶⁷, fotógrafo e jornalista, cujo trabalho traduz uma curiosidade generosa, um humanismo profundo e uma particular atenção aos outros e ao seu tempo; a fotografia dita documental, eternizada nos levantamentos sociais que começaram a ganhar força no período entre as duas guerras mundiais, imagens que constituem hoje a nossa memória de uma realidade outra, não raras vezes dura, marginal e complexa, sobre a qual se constroem novas imagens, figuras incontornáveis como a de Walker Evans¹⁶⁸, Henri Cartier-Bresson¹⁶⁹ e Weegee¹⁷⁰, outras que, de formas distintas, imprimiram um cunho mais intimista ao seu trabalho, como o australiano Max Pam¹⁷¹ e o alemão André Gelpke¹⁷², ou mesmo o génio mais “clássico” (e simultaneamente tão “contemporâneo”) de Jacques-Henri Lartigue¹⁷³; outras propostas de cariz documentalista mais recentes, vão beber aos mestres mas procuram responder a novas problemáticas sociais, éticas, antropológicas, ambientais, políticas, repensando e reformulando o próprio conceito de documento, bem como a natureza e o alcance do fotográfico.

A relação da imagem com o seu referente, com aquilo que entendemos por realidade, revelou-se sempre uma questão central e incontornável e qualquer tema que possamos abordar

¹⁶⁶ Logo na 3ª edição dos *Encontros* (1982), foram apresentadas duas conferências em torno da questão da reportagem fotográfica e do seu alcance documental.

¹⁶⁷ *Trabalhadores de Lisboa*, cortesia do Arquivo Fotográfico de Lisboa, exposição apresentada na 16ª edição dos *Encontros* (1996).

¹⁶⁸ Walker Evans esteve presente numa coletiva – *L'acte du Photographe* – uma exposição organizada por Gilles Mora, numa cortesia da Alliance Française, que juntou outros nomes grandes da fotografia, como Weston, Bresson, Alvarez Bravo, Larry Clark ou Diane Arbus. Na 10ª edição dos *Encontros* teve uma individual – *Havana 1933* e na 14ª edição (1994) – *Visões Urbanas*.

¹⁶⁹ Em 1991 apresentou-se uma retrospectiva de Henri Cartier-Bresson, numa cortesia do *Centre National de la Photographie*. A par com a exposição, foi proferida uma conferência por Gilles Mora, sobre a obra de Cartier-Bresson e outra que colocou lado a lado as obras de Cartier-Bresson e Lartigue, proposta por Pedro Miguel Frade.

¹⁷⁰ A exposição *Street Level - Nova Iorque em meados do século*, produzida pelos *Encontros* (1995), reuniu um conjunto importante de fotógrafos da *Photo League*, Weegee, Dan Weiner, Arthur Levine, William Kline, entre outros.

¹⁷¹ Max Pam apresentou uma individual com fotografias de viagem, na 7ª edição dos *Encontros* (1986) e integrou uma coletiva em 1992 – *Álbuns de Família*. Nesta ocasião, orientou ainda um seminário sobre fotografia de viagem.

¹⁷² Gelpke apresentou uma individual sobre a moderna fotografia alemã, na 7ª edição dos *Encontros*.

¹⁷³ *Bonjour M. Lartigue* foi a exposição apresentada na 11ª edição dos *Encontros* (1991), numa cortesia da *Association des Amis de Jacques-Henri Lartigue*. No contexto da exposição, Alain Dister apresentou uma comunicação sobre a obra de Lartigue.

em torno da imagem fotográfica dependerá de um entendimento face a esta questão ubíqua. Os anos 20 e 30 do século XX, aos quais voltaremos no próximo ponto, foram pródigos na problematização e experimentação em torno da imagem fotográfica, sobretudo na relação entre real e construção. Os *Encontros*, embora não tenham convocado todas as linhas avançadas pelas vanguardas¹⁷⁴, como a surrealista e a futurista, apresentaram propostas essenciais: da *Bauhaus*¹⁷⁵, da vanguarda russa¹⁷⁶ e da Fotografia Subjectiva Alemã¹⁷⁷.

As exposições de Robert Doisneau¹⁷⁸, Jean Dieuzaide¹⁷⁹ e de Edouard Boubat¹⁸⁰, um “correspondant de paix”, como lhe chamou Jacques Prévert, embora não possam considerar-se representativas do conjunto das respetivas obras, aproximam-nos, de certa forma, da impressão e da sensibilidade do chamado humanismo francês que marcou o período do pós-guerra. O novo realismo americano (próximo da nova objetividade na Europa, sobretudo, a partir da Alemanha), cujas raízes remontam à segunda década do século XX, à vontade de chegar a uma fotografia “pura”, sem manipulações, diferente, que procurava pensar e interpretar a realidade social envolvente de uma forma direta e pretensamente objetiva, remete-nos para nomes como os de Alfred Stieglitz, Paul Strand¹⁸¹, Edward Weston, mas também nos aproxima do trabalho do alemão August Sander¹⁸², e do checo Josef Sudek¹⁸³, apenas para dar alguns exemplos. Já na segunda metade do século, são fecundas as propostas que vão recordar o trabalho daqueles fotógrafos, desconstruindo e construindo sobre aquele imaginário, produzindo nova obra, original e igualmente incontornável; nesta linha, embora

¹⁷⁴ Note-se que logo na 3ª edição dos *Encontros* (1982), Ernesto de Sousa apresentou uma comunicação sobre *A Fotografia e as Vanguardas*.

¹⁷⁵ *Fotografia da Bauhaus*, na 10ª edição dos *Encontros* (1989).

¹⁷⁶ A vanguarda russa: Fotografia e Cinema, 1925- 40, 10ª edição dos *Encontros* (1989).

¹⁷⁷ Fotografia Subjectiva Alemã, 1948-1963, exposição patente na 11ª edição dos *Encontros* (1991), numa cortesia do Institut für Auslandsbeziehungen Ausstellungsdienst.

¹⁷⁸ Doisneau esteve presente em duas exposições coletivas *Six Regards* e *12 Fotografias*, ambas por cortesia da Embaixada de França, logo na 1ª edição dos *Encontros*.

¹⁷⁹ Dieuzaide teve uma individual - *Portugal 1954* - por cortesia da Embaixada de França, apresentada na 3ª edição dos *Encontros* (1982) e em 1988 voltou a estar presente – *Portugal, anos 50/60* – que o juntou com Boubat e Victor Palla.

¹⁸⁰ Boubat expôs na 9ª edição dos *Encontros*, em *Portugal, anos 50/60*.

¹⁸¹ A exposição individual, *Paul Strand : o portfólio mexicano*, teve lugar na 14ª edição dos *Encontros* (1994).

¹⁸² Sander teve uma individual logo na 3ª edição dos *Encontros* (1982), numa cortesia do Instituto Alemão de Coimbra. Neste mesmo ano, pôde confrontar-se esta obra com outros olhares de fotógrafos alemães (trabalhos da Coleção Fotoforum de Kassel) e de holandeses (*7x7: Nova Fotografia Holandesa*, uma cortesia da Galeria *Perspektief*). Em 1998, por cortesia do *August Sander Archiv*, foi novamente possível apresentar uma exposição individual do fotógrafo.

¹⁸³ Josef Sudek esteve presente em Coimbra, na 18ª edição dos *Encontros*, em 1998, numa coletiva em que se apresentaram obras da *Coleção Bonnemaison* e que tinha por tema, mais uma vez, a paisagem.

por vias singulares, podemos destacar três fotógrafos presentes nos *Encontros*: Robert Frank¹⁸⁴, George Krause¹⁸⁵ e Garry Winogrand¹⁸⁶.

A década de 60 foi pródiga na problematização e reformulação do fotográfico; a imagem fotográfica é entendida como espaço de enunciação culturalmente codificado e auto-referencial, criador de uma realidade intrínseca e de uma verdade interior, não empírica. É o momento por excelência de afirmação da expressão autoral ou de emancipação do autor; não se trata de reproduzir ou representar as coisas tal como elas são mas de construir e propor um olhar próprio sobre essas coisas. São tempos de mudança, de questionamento, de auto-conhecimento, mas também de ambição que se materializam nas mais diversas formas. Os *Encontros* mostraram um conjunto muito significativo de fotógrafos de várias nacionalidades que “ensaiavam” estes novos tempos, embora o fizessem em moldes muito diversos: Bernard Plossu¹⁸⁷, Paul den Hollander¹⁸⁸, Müller-Pohle¹⁸⁹, Fontcuberta¹⁹⁰, Didier Morin¹⁹¹, Kamel Dridi¹⁹², Ralph Gibson¹⁹³, R. E. Meatyard¹⁹⁴, Keiichi Tahara¹⁹⁵, são exemplos maiores.

Com o intuito de dar a conhecer outras aplicações de cariz mais funcional do *medium* fotográfico, sublinhando a sua natureza ubíqua e multifacetada, os *Encontros* trouxeram uma exposição de *Obras-primas da Fotografia-Médica*¹⁹⁶, mas também propuseram repensar a

¹⁸⁴ Homenageou-se Robert Frank na 9ª edição (1988), com uma importante exposição individual. As suas fotografias voltariam a apresentar-se em 1993, em *Jardins do Paraíso* e em 94, em *Paisagens*, uma coletiva com fotografias da Coleção do CEF, e no projeto *Beirouth, Centre Ville*.

¹⁸⁵ Na 13ª edição dos *Encontros* (1993), apresentou-se a exposição “Iberia”, de Krause e as suas voltariam no ano seguinte no âmbito da exposição *Coimbra*.

¹⁸⁶ Em 1994, por cortesia da galeria *Pace/MacGill Gallery*, deu-se a conhecer um conjunto de trabalhos de Winogrand, numa exposição individual.

¹⁸⁷ Três exposições individuais de Plossu, em 1983, 1987 e 1989, destacando-se esta última - *Alguns momentos em Portugal* - numa cortesia da *Alliance Française*; os seus trabalhos regressariam ainda em 94, nas duas exposições coletivas *Paisagens* e *Coimbra*.

¹⁸⁸ Hollander teve duas exposições individuais, em 1984 e 1988.

¹⁸⁹ Tal como Hollander, também foram apresentadas duas exposições individuais de Müller-Pohle, também em 1984 e 1988.

¹⁹⁰ Em 1986, na exposição “Blossfeldt e Joan Fontcuberta”, mostrou a série “Herbarium” sobre a qual foi proferida uma conferência por Joachim Schmidt; em 1987, expôs *Fauna: a nova zoologia/um bestiário fantástico* juntamente com Pere Formiguera. Em ambas os anos, o fotógrafo apresentou comunicações, uma delas sobre o tema *A Fotografia entre a realidade e a ficção*.

¹⁹¹ *Uma nova visão do tempo de Carnac e de Stonehenge*, exposição individual de Didier Morin, na 7ª edição dos *Encontros* (1986); o fotógrafo apresentou uma comunicação *Paisagem e Fotografia*.

¹⁹² Exposição individual na 8ª edição (1987).

¹⁹³ Exposição individual na 9ª edição (1988).

¹⁹⁴ *Um Visionário Americano: Ralph Eugene Meatyard*, na 12ª edição (1992), cortesia de Christopher Meatyard, que proferiu igualmente uma comunicação sobre a obra do fotógrafo.

¹⁹⁵ *O Muro Egípcio*, exposição individual de Tahara, apresentada na 16ª edição (1996), onde o artista explora a escultura como suporte de fotografia.

¹⁹⁶ Pertencente a uma coleção particular americana, esteve presente na 10ª edição dos *Encontros*.

relação fecunda da fotografia com a publicidade, com o cinema e com o teatro¹⁹⁷ e, de forma progressiva mas mais consequente, com as artes plásticas. A apresentação de trabalhos de artistas e fotógrafos, artistas-fotógrafos ou fotógrafos-artistas, como Nils Üdo¹⁹⁸, Christian Vogt¹⁹⁹, Boyd Webb²⁰⁰, Mike & Doug Starn²⁰¹, Araki²⁰², Thomas Ruff²⁰³, Christian Boltanski²⁰⁴, permitiu, a par com a de outros, uma maior aproximação à arte contemporânea, suscitando questões técnicas e formais e de natureza ontológica e epistemológica que retomaremos mais à frente, a propósito da putativa questão da fotografia como arte.

Nos anos 70 e 80, desenvolveu-se um interessante debate em torno do uso da cor por oposição ao “clássico” preto e branco, quer ao nível técnico, quer teórico; nos *Encontros*, mostraram-se trabalhos de Wim Wenders²⁰⁵, Stephen Shore²⁰⁶ ou Luigi Ghirri²⁰⁷, entre outros, promovendo não só uma aproximação à obra internacionalmente reconhecida destes autores, mas também a problematização de questões transversais ao conhecimento científico e artístico. A produção fotográfica contemporânea traduz-se em reformulações sobre múltiplos

¹⁹⁷ Em 1989, numa extensão pontual dos Encontros em Lisboa, expôs-se *Lost Holywood*, no mesmo ano uma outra exposição - *A vanguarda russa: Fotografia e Cinema, 1925-40*; em 1992, outras duas exposições - *Nadar e o Teatro* – numa cortesia da Mission du Patrimoine Photographique e *Cine-Teatros: Arqueologia do Presente/Ausente*, uma cortesia de Michel Waldmann.

¹⁹⁸ Artista plástico alemão que começou pela pintura mas cedo saiu do estúdio para a natureza, passando a trabalhar a instalação/envolvimento e a fotografia, Nils Üdo foi apresentado numa intervenção no Jardim Botânico, na 8ª edição dos *Encontros* (1987).

¹⁹⁹ Fotógrafo suíço, muito ligado à ilustração e com uma forte vertente publicitária, Vogt teve uma exposição individual nos Encontros em 1987.

²⁰⁰ Artista plástico neo-zelandês formado em escultura, cedo optou pela fotografia como veículo de expressão. Webb entende-a como “an essential tool of the age and that it is a flexible medium, capable of being stretched in many directions. Tolerant of much abuse it always retains an inherent honesty - it can reproduce with great clarity even the most featureless of man-made materials” <http://collection.britishcouncil.org>, consulta efetuada em 28 de Jan. 2013. A exposição “Caldeira”, apresentada nos *Encontros* em 1993, convocava questões transversais ao fotográfico, nomeadamente a relação, não raras vezes subversiva, entre o real e a ficção.

²⁰¹ Os gémeos americanos, Mike & Doug Starn, apresentaram na 15ª edição (1995), uma instalação intitulada *O Livro dos Mortos*.

²⁰² O artista plástico japonês Nabuyoshi Araki, que chegou a trabalhar em fotografia publicitária, foi apresentado nos *Encontros* de 1995, na exposição *Diário Íntimo*. Numa entrevista mais recente, Araki afirmou: “What’s important in my work is always the relationship between me and the object — it’s a kind of love story. I don’t concern myself with why a relationship starts or where it goes. The most important thing is just the relationship between the two of us at that moment. This world becomes our world.” <http://www.japantimes.co.jp/culture>, consulta efetuada em 28 Jan. 2013.

²⁰³ O fotógrafo alemão Thomas Ruff, foi apresentado na 17ª edição (1997), numa exposição individual, produzida pelos Encontros.

²⁰⁴ Boltanski esteve presente em Coimbra, em 1997, com uma instalação - *A Reserva dos Suíços Mortos* - produzida pelos *Encontros* na sua 17ª edição.

²⁰⁵ Wim Wenders, cineasta, dramaturgo, crítico e fotógrafo alemão foi apresentado numa exposição individual, em 1987, na 8ª edição dos *Encontros*.

²⁰⁶ *Espaços Invulgares* foi a exposição individual do fotógrafo americano Stephen Shore, patente em 1984, na 14ª edição dos *Encontros*.

²⁰⁷ Em 1996 homenageou-se, a título póstumo, o fotógrafo-artista, comissário e escritor italiano Luigi Ghirri, pioneiro de uma certa forma de fotografia-expressão, intimista e poética; próximo de uma corrente conceptualista pela qual foi influenciado em início de carreira, o desenvolvimento do seu trabalho vai muito além, tornando-se único e referencial.

prismas do fotográfico e no seu cruzamento com outras áreas do conhecimento; uma das questões mais exploradas pelos *Encontros*, designadamente a partir de 1993, prendeu-se com as alterações sintomáticas que se foram verificando em torno do género paisagem e da sua compreensão, questão que retomaremos no último ponto deste capítulo; este enfoque sobre paisagem, tomada em sentido amplo, é simultânea, aliás, a uma recente consciência ecológica e ao debate sobre os limites do desenvolvimento. Em relação à imagem digital, foi dedicada relativa reflexão, tendo-se chegado a organizar um *workshop* de laboratório digital, conduzido por Miguel Brás, na 15ª edição dos *Encontros* (1995).

No que concerne ao percurso historiográfico da fotografia portuguesa presente nos *Encontros* e embora reconheçamos o seu inestimável contributo na divulgação da obra de muitos fotógrafos, quer promovendo um esforço “arqueológico” de reencontro com os mais antigos, como Cunha Moraes²⁰⁸ ou Domingos Alvão²⁰⁹, quer mostrando autores contemporâneos, dos já reconhecidos, como Molder²¹⁰, Nozolino²¹¹, Castello-Lopes²¹², Sena da Silva²¹³, Vitor Palla²¹⁴, Costa Martins²¹⁵ e mesmo Albano da Silva Pereira²¹⁶, ou os artistas plásticos como Ângelo de Sousa²¹⁷, Helena Almeida²¹⁸ ou Julião Sarmento²¹⁹, até aos

²⁰⁸ Algumas fotografias de *Viagens em Angola, 1877-1897*, de Cunha Moraes, foram apresentadas na 11ª edição (1991). Neste contexto, António Pedro Vicente fez uma comunicação sobre este trabalho do fotógrafo.

²⁰⁹ *O Douro de Alvão*, de Domingos Alvão, foi apresentado em 1995, na 15ª edição.

²¹⁰ Jorge Molder esteve pela primeira vez nos *Encontros* em 1984, com *Dia Cinzento*; em exposições individuais ou integrado em coletivas, Molder voltou a Coimbra em 85, 86, 87, 89, 95 e 2000.

²¹¹ Paulo Nozolino “inaugurou” os *Encontros* logo na 1ª edição com um *portfolio* selecionado para *Quatro Olhares sobre Coimbra*; voltou no ano seguinte e, mais tarde, integrado em exposições coletivas ou com individuais, nos anos de 91, com o vídeo *Perdidamente*, com guião de Vasquez Montalban, 94, 95, 96, 97 com *Tuga* e 98 com *Nada*.

²¹² Gérard Castello-Lopes esteve nos *Encontros* em 1985, com a individual *Insignificâncias*; dois anos depois, na 8ª edição regressava numa coletiva organizada e cedida pela Galeria Ether.

²¹³ Sena da Silva esteve em Coimbra com uma exposição de trabalhos dos anos 50 – *Fotografias de 56/57*

²¹⁴ *Lisboa e Tejo e Tudo*, a exposição que recordou e homenageou a *Lisboa Cidade Triste e Alegre* de Victor Palla e Costa Martins, de 1958, esteve presente na 3ª edição dos *Encontros*, numa cortesia da Galeria Ether. Victor Palla voltaria a Coimbra em 1987, em mais uma coletiva da Ether, em 88 em *Portugal anos 50/60*, com Boubat e Dieuzaide, e em 92, numa retrospectiva, cortesia do Centro de Arte Moderna da FCG.

²¹⁵ Costa Martins esteve nos *Encontros* no âmbito da exposição *Lisboa e Tejo e Tudo* e na coletiva da Ether em 1987.

²¹⁶ Coçaborador do CEF, Albano da Silva Pereira esteve presente desde os primeiros *Encontros*, em 81, 83 e 84; em 85 assume a sua direção e, em 1993, contra o princípio que definira de os diretores e colaboradores não exporem, integra o grupo de fotógrafos que trabalharia sobre o Mondego: *Vale do Mondego* foi, assim, o resultado do seu olhar, conjuntamente com os de José Afonso Furtado e Debbie Fleming Caffery. A propósito, surgiram algumas vozes críticas na imprensa, lembrando uma atitude ética assumida e que parecia agora violada. Voltou ainda a expor numa coletiva de 1995.

²¹⁷ Ângelo de Sousa integrou uma ampla exposição coletiva apresentada na 4ª edição dos *Encontros*.

²¹⁸ Helena Almeida esteve nos *Encontros* em 1988, numa individual, e voltou em 2000.

²¹⁹ Julião Sarmento participou na 15ª edição, em 1995, numa mostra da Coleção de Fotografias do CEF ou dos *Encontros*, e regressou em 2000, no âmbito da *Mnemosyne*.

emergentes e promissores, Daniel Blaufuks²²⁰, Luís Palma²²¹, Álvaro Rosendo²²², Manuel Valente Alves²²³, José Maças de Carvalho²²⁴ e até aos ainda mais jovens João Tabarra²²⁵ ou Nuno Cera²²⁶; ficamo-nos por uns poucos exemplos, conscientes de que foram mais, todavia, cremos que a amostra nacional poderia ter sido ainda mais significativa, tendo em conta, sobretudo, a projeção que uma participação, nos anos áureos dos *Encontros*, permitiria. É interessante notar que os *Encontros* de 2000, abertos a leituras mais amplas e com a fotografia a cruzar-se com outros domínios de expressão, reuniram o maior número de jovens fotógrafos que alguma vez tinha participado – Daniel Malhão, Gabriela Albergaria, André Cepeda, João Onofre, João Paulo Serafim ou Noé Sendas.

Foram apresentadas, ao longo das dezanove edições, um conjunto importante de exposições coletivas, algumas delas concebidas e produzidas pelos *Encontros*, que permitiram o diálogo próximo e inspirador entre grandes mestres da fotografia internacional, alguns deles acima referidos, e entre estes e outros, mais jovens, nomeadamente fotógrafos portugueses²²⁷. Também este confronto geracional, de olhares, de estilos, de valores, inclusive, enriquece e renova a História, multiplicando as possibilidades do seu legado.

A acrescentar ainda que o discurso construído ao longo dos *Encontros*, não aponta no sentido de uma história sem nomes onde prevalece a imagem sobre o autor; na linha de entendimento comum à criação e produção modernas e contemporâneas, a autoria encontra aqui um lugar de destaque e de projeção. Num artigo de 1990, lia-se a seguinte constatação de Jorge Calado: “pouco interessam os autores, porque são as fotografias que ficam.”²²⁸; em 1993, numa entrevista a Margarida Medeiros e Pedro Ruivo, António Sena chegou mesmo a

²²⁰ Blaufuks esteve nos Encontros em 1988, numa coletiva que juntou a jovem fotografia portuguesa e, no ano seguinte, numa exposição com Jorge Molder; regressou com individuais em 1995 e 1998.

²²¹ Palma participou dos Encontros em três coletivas – *Álbuns de Família* e as duas primeiras “missões” fotográficas de 1994 e 1995.

²²² Rosendo esteve presente na coletiva *Jovem Fotografia Portuguesa*, em 1988, regressando em 92 e 94.

²²³ Valente Alves esteve nos Encontros com duas individuais : em 1989, com *A Arte da Pintura* e em 1993, com *De um caderno comprado em Coimbra*, com textos de João Miguel Fernandes Jorge.

²²⁴ As fotografias de Maças de Carvalho estiveram assiduamente nos *Encontro*: iniciou-se em 1988 com a *Jovem Fotografia Portuguesa* e regressou em 92, 94, 96 e 97.

²²⁵ João Tabarra participou nos *Encontros* em 1991 e 1992, em *Novos Viajantes* e *Álbuns de Família*.

²²⁶ Nuno Cera participou dos *Itinerários de Fronteira*, em 1994, regressando em 2000, em *Mnemosyne*.

²²⁷ A título meramente exemplificativo, recordamos a exposição “*L'acte du Photographe*”, com trabalhos de vinte e oito fotógrafos, entre eles Walker Evans, Edward Weston, Henri Cartier-Bresson, Alvarez Bravo, Diane Arbus, entre outros, exposição comissariada por Gilles Mora para o *Fonds Régional d'Art D'Aquitaine* ; também se trouxeram várias exposições coletivas, representativas de colecções de fotografia internacional. Neste sentido destacam-se as exposições de orientação temática, comissariadas e produzidas pelos CEF/*Encontros* : “*Álbuns de Família*” (1992), “*Jardins do Paraíso*” (1993, co-produção CCB), “*Itinerários de Fronteira*” e “*Coimbra*” (1994), “*Terras do Norte*” (1995), “*Sul*” (1996), “*Europa*” (1997), “*Paisagens do Quotidiano*” (1998), entre outras.

²²⁸ Jorge Calado, “A História segundo a técnica”, in *Expresso*- Revista, 2 Jun. 1990.

afirmar estar-se “perfeitamente cagando para o fotógrafo. Olho para a fotografia como se ela fosse anónima, sempre.”²²⁹. Não nos parece que uma atitude idêntica tenha correspondido a uma premissa dos *Encontros* ou ao *modus* que os atravessasse como marca: pelo contrário, os *Encontros* privilegiaram sempre uma fotografia de autor contrária ao anonimato de que fala Sena, revelada no conjunto amplo e dissonante de imagens fotográficas e na divulgação e homenagem a fotógrafos e artistas, quer *in memoriam*, quer em vida, autores de obra reconhecida ao nível internacional, outros, a dar ainda os primeiros passos. O número de exposições individuais apresentadas é significativo, bem como alguns catálogos produzidos ou disponibilizados; mesmo as exposições coletivas devem ser entendidas como o diálogo possível entre criadores muito diversos. Aproximamo-nos aqui do entendimento que referimos como o mais comum às primeiras histórias da fotografia, um discurso que privilegiava a originalidade e o valor das obras e dos seus criadores, os mestres e as obras-primas; mas afastamo-nos, porém, ao reconhecer uma abertura a leituras sincrónicas e multidisciplinares, bem como a opções e referências subjetivas e intuitivas por parte daqueles que participaram, pensaram e conceberam o festival, em particular, os seus dois principais impulsionadores: Manuel Miranda, num primeiro momento, e Albano da Silva Pereira, com quem, como já vimos escrito e subscrevemos, se confunde a própria memória dos *Encontros*²³⁰.

Parece-nos justo afirmar, por fim, que os *Encontros*, se não chegaram a contar a História da fotografia, revelaram excertos dessa História e contaram, porventura, pequenas histórias, decorrentes de cumplicidades, de fascínios, de opções estéticas muito próprias, nem por isso menos legítimas, enfim, de uma apetência e de uma sensibilidade absolutamente autoral; mas antes, muito antes, a história que foi sendo contada através das fotografias que em cada ano nos eram mostradas, foi ao acaso das circunstâncias, umas vezes mais favoráveis, outras menos. Esse foi o início de uma história onde a única certeza reside, precisamente, nas histórias que “ficam por escrever”.

²²⁹ Margarida Medeiros e Pedro Ruivo, “Territórios da Fotografia”, *Politika*, nº 6, Maio 1993, cit por Vanda Gorjão, op.cit.

²³⁰ Em conversas várias com Albano da Silva Pereira, bem como em entrevistas consultadas, podemos compreender a importância que dá à sua intuição, sempre mais alicerçada numa curiosidade e num conhecimento em torno do *medium* fotográfico. A título de exemplo, citamos a resposta que avança a Maria João Seixas, quando interrogado sobre o que mais o impressionava no trabalho de um fotógrafo que estivesse a ver pela primeira vez: “Naturalmente o resultado, no seu conjunto. Qualidades como a coragem intelectual, a coerência que deve existir na relação entre as fotografias, a criatividade do olhar. Quem está a começar tem obviamente mais dificuldades em revelar estas qualidades de uma forma muito consistente e rigorosa. Mas pode-se sempre pressentir se para lá caminha.” (“Conversa...”, 2002)

3.2. A Fotografia como Arte: “um falso problema”²³¹?

"O século que em breve terminará parece ter sido marcado por um lento despertar da fotografia em direcção à arte, despertar acontecido numa pluralidade de leitos culturais distintos. [...] "Tudo estaria bem, é claro, se a estética fotográfica fosse capaz de se explicar a si mesma e, muito especialmente, se ela conseguisse traçar uma fronteira *clara e distinta* entre aquilo que permite consignar como arte e aquilo que obriga a rejeitar como lixo." ²³²

No século XIX, a fotografia era entendida como reprodução mecânica, fiel e objetiva da realidade captada, ao contrário das belas-artes nas quais a intenção e o gesto autoral do artista determinavam o resultado da criação. André Bazin diria mesmo, mais tarde, que a fotografia estava livre do “pecado” da subjetividade. Não obstante esta convicção generalizada, o debate em torno da relação entre arte, técnica e fotografia, manteve-se fervoroso e aberto a novos argumentos, promovendo um progressivo enriquecimento discursivo. A fotografia assistia às mais diversas áreas do conhecimento, permitindo explorar, analisar, registar e arquivar a experiência humana: “[...] it is used by art and science, by love, business and justice.” (Lady Elisabeth Eastlake, cit in Wells, 2009: 16).²³³ Perante um entendimento ainda muito redutor do novo *medium* - mecânico, repetitivo, desumanizado - alguns fotógrafos e pensadores procuraram defender a especificidade da fotografia, apontando-lhe qualidades intrínsecas diferenciadoras; outros acreditavam que o caminho a percorrer era o da integração e legitimação no contexto das belas-artes. Margaret Harker sugere que o facto de muitos entusiastas da fotografia terem formação ou referências artísticas, terá influenciado a produção fotográfica no sentido da “criação”, com as consequentes preocupações de forma, luz, exposição e composição, entre outras. (*idem*).

No final do século XIX, o contínuo desenvolvimento tecnológico permitiu um florescimento importante da fotografia de “amador” levando muitos profissionais da área a clamarem por um reconhecimento artístico do seu trabalho, diferenciando-o das práticas quotidianas e de um mercado emergente: “Claiming photography as high art did not mean seeking different forms of display so much as claiming different cultural significance.” (*idem*: 271). Todavia, segundo Gisèle Freund, teriam sido os fotógrafos comerciais os primeiros a

²³¹ “A velha querela entre artistas e fotógrafos para decidir se a fotografia é ou não uma arte, é **um falso problema**. Não se trata de substituir a pintura pela fotografia, mas de clarificar as relações entre a fotografia e a pintura de hoje, e de mostrar que o desenvolvimento dos meios técnicos saídos da revolução industrial contribuíram amplamente para a génese de novas formas da criação óptica.” Moholy-Nagy, cit in Gisèle Freund, 2010: 187.

²³² Pedro Miguel Frade, *Figuras de Espanto*, Porto: Asa, 1992, p. 8/9 e 12.

²³³ Lady Eastlake, fotógrafa, casada com Charles Eastlake, primeiro presidente da Sociedade Fotográfica de Londres, terá sido das primeiras pessoas a sustentar a natureza democrática da fotografia, bem como a sua força comunicativa, reconhecendo, embora, o compromisso da imagem com o real.

pretender uma incursão da fotografia no domínio artístico e não propriamente os que reclamavam por uma demarcação da fotografia comercial (cf. Freund, 2010). Mas as reservas e as reclamações relativamente a esta nova técnica – a fotografia – também surgiam no seio das próprias artes; e reconhecendo embora as suas qualidades intrínsecas e as vantagens que dela decorriam, muitos artistas temiam-na, ao ponto de surgirem manifestos no sentido de acautelarem a sobrevivência das suas ‘artes’, nomeadamente a pintura²³⁴. Entretanto, atravessava-se um período histórico de profundas transformações sociais, técnicas, económicas e culturais, ao longo do qual a fotografia (e o cinema) se afirma como inovação mas, simultaneamente, como motor (ou combustível) da acelerada mudança: “It was an era of considerable change, characterised by tension, debat and dissent.” (Wells, 2009: 270).

O pictorialismo surge na segunda metade do século XIX, como um ‘movimento criativo’, de pendor marcadamente romântico, que pretendia uma aproximação à pintura, desconstruindo a imagem através de distintas técnicas e práticas, criando uma outra realidade; relativamente limitada nas suas conquistas criativas, esta linha de produção, logo tida como conservadora, não sobreviveu às convulsões vibrantes e fecundas do início do século XX. Num contexto de efervescência e experimentação artística, onde eclodiam as vanguardas, Alfred Stieglitz, engenheiro, fotógrafo, galerista, impulsionador de uma intensa dinâmica cultural e, acima de tudo, um espírito militante, aberto e curioso, irá lançar os pilares da *straight photography* e fundar a incontornável revista *Camera Work* (1903-1917), a primeira a declarar a fotografia como modo de expressão autêntico e singular²³⁵. Não obstante as críticas que aponta ao pictorialismo, Stieglitz sublinha a relação intrínseca entre pintura e fotografia e propõe que esta siga aquela sem a copiar; não se trata de questões formais ou de composição que alterem o *facies* da imagem mas de uma nova conceção e formulação do ato fotográfico. A fotografia deve resultar de um ‘olhar-ato’, espontâneo, que vai ao encontro da vida; deve procurar outros géneros que não os tradicionais da pintura e demarcar-se do superficial e do fictício. Por caminhos e geografias distintos, com preocupações mais ou menos formalistas, mas reconhecendo o mapa facultado por Stieglitz (a sua obra fotográfica, *The Steerage*, pode ser lida como um manifesto), fotógrafos como Lartigue, Cartier-Bresson,

²³⁴ Ingres, por exemplo, afirmava “Qual de nós seria capaz desta fidelidade, desta segurança na intersecção das linhas, desta delicadeza no modelo?”, todavia, publicaria um manifesto reclamando “[...] contra qualquer assimilação que se possa fazer entre fotografia e arte.” (Amar, 2007: 70,71)

²³⁵ Alfred Stieglitz, fotógrafo americano, cria em 1902 a Associação *Photo-Secession*, numa clara alusão às exposições *Secession* de Berlim e Viena que reuniram artistas que se declaravam contra o Academismo vigente, com o objetivo de reunir os principais praticantes do pictorialismo. Em 1905 abre, por sua iniciativa e de outros importantes nomes da fotografia americana do princípio do século, a célebre galeria 291, em Manhattan.

Kertész, Frank, Strand, Evans, entre outros, contribuíram incontornavelmente para o desenvolvimento de uma renovada fotografia, onde o mais importante era o processo autoral de produção/criação: “[...] modern photography sought to offer new perceptions, literally and metaphorically, using light, form, composition and total contrast as the central vocabulary of the image.” (*idem*: 275). Não obstante reconhecer-se uma linhagem comum a estes e a outros autores, nem sempre será fácil, como nos alerta Susan Sontag²³⁶ num sentido mais amplo, reconhecer um *corpus* uno nas suas obras como, aliás, Liz Wells também o afirma: “Photographers move geographically and aesthetically over a lifetime, changing their style and subject-matter, their work reflecting differing political contexts.” (*ibidem*). Por seu lado, Sontag diz-nos que embora muitos fotógrafos, como Strand e Weston, tenham afirmado a sua indiferença perante a questão – a de saber se a fotografia é ou não arte – o seu trabalho contém marcas de uma herança de artisticidade romântica²³⁷. A autora faz um paralelo com os artistas do chamado expressionismo abstrato, na medida em que estes, ao atuarem sobre a tela, acreditavam estar a extravasá-la e a afastar-se dela.

Entre 1919 e 1933, a Bauhaus, escola modernista de *design* e arquitetura, fundada em Weimar, por Walter Gropius, inaugurou uma nova visão ‘reconstruída’, onde se sublinhavam as relações entre forma e função e entre as artes, designadamente, o *design*, a arquitetura e o quotidiano. Na linha deste espírito novo (moderno), destacam-se, no domínio da fotografia, László e Lucia Moholy-Nagy, que procuraram com o seu trabalho, expressar a estética mecanizada dos tempos modernos e a sua relação fecunda com a perceção visual, bem como sublinhar a importância maior de uma experimentação contínua aliada à pesquisa e às novas realidades. Combinavam-se materiais, exploravam-se novos ângulos, experimentavam-se processos inéditos de impressão, tentava-se a renovação de géneros e práticas, arriscava-se a fotomontagem, cruzando sempre informação e ideias oriundas de diversas artes e saberes. Ainda na Alemanha mas alguns anos mais tarde, surge a chamada *Subjektive Fotografie*, caracterizada essencialmente pela afirmação de uma fotografia autónoma face à pintura, uma imagem sensível que se distingue pela originalidade. As teorias analíticas que sustentaram esta corrente conduziram-na num sentido abstratizante. O construtivismo russo foi igualmente determinante no percurso que técnica, arte e fotografia têm vindo a percorrer. Para os construtivistas, a eficácia da nova arte - a fotografia - implicava uma pesquisa aturada sobre forma e composição, uma análise contínua dos meios e processos que conduziam a uma

²³⁶ Susan Sontag, 1977, *On Photography*, trad. port., 1986

²³⁷ A este mesmo propósito, vale a pena lembrar as palavras de Man Ray: “Is photography art? One should not raise such an issue. Art is surpassed. We need something different.” (Blaufuks, 2008: 11).

comunicação artística bem sucedida e a despersonalização da própria prática artística; como tal, a imagem fotográfica parecia-lhes reunir as qualidades mediúnicas e expressivas para representar o desafio empreendido, nomeadamente contribuir para a divulgação e concretização dos ideais socialistas: o objetivo não era exatamente o de reclamar para a fotografia, o estatuto de arte, mas, na certeza da sua feição democrática que servia a desejada revolução social e cultural e a sua natureza ubíqua, atribuir à fotografia um papel essencial (Cf. Wells, 2009: 279). O construtivismo desenvolveu-se durante cerca de uma década até ser derrubado e esmagado pelo realismo soviético.

O modernismo ficou também marcado pelas teses de Clement Greenberg, sobretudo no sentido de um entendimento auto-referencial da arte que opunha a uma cultura contaminada por valores mercantilistas²³⁸. Se o literal e o social na pintura eram condenados, na fotografia eram estruturais, já que esta devia ‘contar uma história’ com transparência e garantia documental, tese que nos remete para a *straight photography*, que dominou muito tempo o panorama fotográfico americano, remetendo para um segundo plano a fotografia dita formalista, mais experimental, com influência europeia, sobretudo, através da *New Bauhaus*, de Chicago, mais orientada para um domínio institucional. Weston, Cunningham e Adams, expoentes do formalismo americano, demonstram, de forma distinta, particular preocupação com o rigor e a precisão das suas opções estéticas, sem descurar idênticas preocupações técnicas - químicas e óticas.

A longa e conturbada caminhada que fotografia e arte percorreram ao longo de décadas, ora distanciando-se, ora aproximando-se, ora rejeitando-se, ora fundindo-se, só nos anos 60 ganhou consistência e força discursiva. Menos dependente das formulações e verdades modernistas, a arte vai procurar o quotidiano social, o debate político, a vida. As propostas artísticas da segunda metade do século XX, da pop, da arte conceptual, do hiperrealismo, do *happening*, da *land art*, da *body art*, entre outras, seriam impensáveis sem o alcance documental e expressivo do *medium* fotográfico. Com a arte conceptual, e entendemo-la aqui não como movimento artístico mas como uma tendência ou uma presença constantes na arte contemporânea, a imagem fotográfica afirmou-se como ideia, (re)encontrou-se com o espectador e entrou com mais confiança nos espaços institucionais e nos circuitos comerciais, desafiando os limites daquelas paredes brancas. Se por um lado

²³⁸ A propósito da posição de Greenberg, Rosalind Krauss, refere: “Drawing a parallel between the way ‘Kant used logic to establish the limits of logic’ and what Greenberg calls the self-critical procedure of the modernist arts, he sees these as using ‘the characteristic methods of a discipline to criticize the discipline itself’, not he adds, ‘in order to subvert it, but to entrench it more firmly in its area of competence’.” (Krauss, 2007, p.440)

conseguimos distinguir na fotografia contemporânea, a herança das propostas da primeira metade do século XX, nomeadamente da *straight photography* e do (novo) formalismo, bem como uma linhagem conceptual, o mais recente retorno ao paradigma pictórico, como afirma Michael Fried em *Why Photography Matters as Art as Never Before*, só se justifica quando convocados e ponderados outros fatores que não apenas artísticos, de natureza política, económica, social, ideológica, psicológica, entre outros.

A afirmação e relevância da fotografia no campo da arte é hoje tão evidente que chega a ser ironizada, como o faz Vicki Goldberg: “Art photography was on a pretty stringent diet for its first century and a half, but in the last quarter of the twentieth century, photographs are the art world, and than had trouble digesting it.” (Goldberg, 2010: 9). A fotografia, com a sua prática, lógica e ideologia distintivas, contaminou profundamente a arte, bem como a sua história, a metodologia, a teoria e a crítica da própria arte. Como afirmou Walter Benjamin, volvido que estava um século sobre a sua invenção - “Já se tinha dedicado muita reflexão vã à questão de saber se a fotografia seria uma arte – sem ter questionado o facto de, através da invenção da fotografia, se ter alterado o carácter global da arte...” (Benjamin, 1992, 89). Mas a fotografia também se deixou contaminar pelas determinantes históricas, estéticas, metodológicas e teóricas da expressão e discurso artísticos. O percurso e o desenvolvimento desta tensa relação tenderam a amenizar-se, tornando-se, a fotografia e outras formas de expressão dela decorrentes, mais do que ‘visuais’ ou ‘plásticas’, artísticas, significativamente mais cúmplices e simbióticas. À medida que a arte se desmaterializava, se redefinía e se aproximava da vida, a fotografia, enquanto representação, parecia ajustar-se perfeitamente ao estado de entropia da arte contemporânea.

Desvendar e definir o campo ontológico e epistemológico da fotografia, questão complexa que acompanha desde sempre o pensamento em torno do fotográfico, revelar-se-á hoje uma abordagem categórica ou obsoleta e improfícua? Se a questão se coloca no sentido de uma busca incessante por uma definição una e rigorosa, então ela parece ultrapassada, mas se reconhecermos a natureza plural, híbrida e ubíqua da imagem fotográfica, bem como dos múltiplos discursos que sobre ela se podem construir, não será nunca demais, retomar e problematizar abertamente o desafio ontológico que ela nos coloca, ensaiando, nomeadamente, a relação tumultuosa mas fecunda entre fotografia e arte, uma relação de

influências recíprocas e simbióticas que se constituíram como paradigma da criação contemporânea.²³⁹

Ao direcionarmos e centrarmos este tópico no presente caso de estudo - os *Encontros de Fotografia de Coimbra* - procurámos compreender a relevância e o alcance reconhecidos a esta relação dialética naquele contexto e entendimento particulares.²⁴⁰ Num primeiro momento, como vimos no capítulo anterior, não se reconhece uma problematização consciente e determinada, tão pouco se assume uma estratégia, desde logo devido a uma certa “anarquia” de interesses e mitigadas convicções²⁴¹, e a um certo ‘romantismo’ por parte dos membros do CEF. Não obstante, havia desde o início, uma “carta de intenções”, redigida por Manuel Miranda que traçava e direcionava a linha de atuação dos *Encontros*, prevendo, designadamente, a organização de conferências, seminários e *workshops*, espaços complementares às exposições, onde se promoveria a transmissão de conhecimentos e o debate de ideias²⁴². A partir de meados dos anos 80, correspondendo ao início da direção de Albano da Silva Pereira, os *Encontros* começam a refletir, progressivamente, ideias e conceitos mais estruturados e consistentes, bem como uma estratégia a curto e a médio prazo, quer ao nível da organização e conceção, quer da programação²⁴³, estratégia que reconhecia, assumidamente, a importância da componente estética da fotografia: “Definiu-se uma estratégia, e seguiu-se essa estratégia. A componente fundamental foi uma componente

²³⁹ “Mas é a estreita proximidade entre a fotografia e a arte, feita de múltiplas induções recíprocas e tornada por vezes indistinção entre “obras fotográficas” e “obras plásticas”, que deve salientar-se como sinal por excelência da criação contemporânea, na qual coexistem as linguagens e correntes estilísticas mais diversas e se complementam, conteúdos, materiais e procedimentos...” (Gorjão, 1996: 38)

²⁴⁰ “Pelo tipo e estatuto específicos do evento, o festival fotográfico que reúne grande número de exposições portuguesas e estrangeiras e atrai grande número de especialistas e público visitante – é o tipo de realização que mais se refere na identificação dos mais importantes contributos para a sedimentação do universo da fotografia como arte.” (*idem*: 110)

²⁴¹ Recordarmos aqui que foi o próprio Manuel Miranda, em conversa telefónica, dia 19 de Dezembro de 2012, quem reconheceu, a propósito do *modus* dos *Encontros* nos primeiros anos, “uma certa anarquia” que refletia um grupo muito heterogéneo, e uma “não-estratégia”, “uma deriva que vivia muito do acaso”, particularmente no que dizia respeito à programação de cada edição.

²⁴² Tendo em vista a questão sobre a qual aqui nos debruçamos, destacamos algumas das conferências/seminários, que tiveram lugar nas cinco primeiras edições: *Artes Plásticas e Fotografia*, conduzida por Fernando Pernes na 2ª edição (1981), *A Fotografia e as Vanguardas*, por Ernesto de Sousa na 3ª edição (1982), *A Fotografia como meio para a arte*, por Giuliana Scimé (1982), *Testemunho e arte no fotojornalismo contemporâneo*, por João Bafo (1982) e *Fotografia hoje: estratégias estéticas e visões pessoais*, apresentada por Andreas Müller-Pohle na 5ª edição (1984).

²⁴³ Numa entrevista recente, Albano da Silva Pereira reconheceu que: “Não se pode dissociar a minha aprendizagem e a minha influência e a minha cultura digamos fotográfica, da programação que fiz dos Encontros de Fotografia [...]. Eu antes de ser director dos Encontros de Fotografia já era fotógrafo e tinha naturalmente uma estética, uma filosofia em relação à fotografia, aos registos fotográficos e, naturalmente, sempre privilegiei as vanguardas, a experimentação, como privilegiei naturalmente as grandes obras [...] a obra de Robert Frank, Walker Evans, Paul Strand, Steichen.” (eesc tv, RTP 2, 20 de Fevereiro de 2013).

estética.”²⁴⁴ Este é também o tempo em que surgem e se consciencializam obras fotográficas autónomas, de criadores que se situam explicitamente do lado da fotografia, como linguagem singular e idiossincrática, prontas para integrarem doravante os circuitos institucionais da arte contemporânea. Para além desta constatação, sintética mas explícita e programática, não terão sido muitos mais, os espaços e tempos de reflexão “oficial” em torno da “natureza artística” da imagem fotográfica. Na realidade, este parece ser implicitamente entendido como um não-problema, como uma não-questão. Recordamos aqui um excerto do programa da *Ether*, que data de 1981, onde se afirma: “não se restringe a imagem fotográfica ao domínio da Arte mas, não a restringindo, estamos a incluí-la sem sequer nos preocuparmos se o é ou não.” (Sena, 1998: 330); embora a *Ether* incorporasse um domínio mais abrangente do fotográfico, esta seria também, neste ponto particular, a linha de entendimento subjacente aos *Encontros*, renunciando-se a distinções estanques, a divisões categóricas ou canónicas, contrariando uma certa obsessão discursiva, cujas raízes remontam ao advento da Fotografia. Reconhecemos contudo, como já havíamos sublinhado no capítulo anterior, que os conceitos, a filosofia, o *modus*, subjacentes à construção dos *Encontros*, foram continuamente revisitados e atualizados, com o intuito de acompanhar o seu tempo e expandir o seu espaço e o seu alcance. Aliás, a criação dos *Encontros de Fotografia de Coimbra*, como alguns anos depois aconteceria com os *Encontros da Imagem de Braga*, serviram a fotografia como arte, definindo-se como plataformas de divulgação mas também como estruturas organizadas de conhecimento e de reflexão²⁴⁵.

Sabemos que “a crescente proeminência da fotografia no domínio das artes visuais sugeriu a transformação dos Encontros de Fotografia” (Pereira, Amado, 2003: 15), transformação que já se fazia anunciar, pontualmente, na exibição de alguns artistas plásticos que usavam a fotografia de forma autónoma, experimentando novas linguagens, ou inscrevendo-a numa expressão já ‘contaminada’ o que culminaria em 2000 com o projeto *Mnemosyme*. Não seria válido afirmar que foi apenas na 19ª edição, ao assumir-se a abertura dos *Encontros* ao domínio amplo das artes plásticas e visuais, que se reconhecia, perentoriamente, a fotografia como arte; o que aconteceu foi a assunção de uma necessidade evidente, “contemporânea”, de apresentar a fotografia em articulação estreita e no diálogo com outras artes, expandindo o *medium* fotográfico para um domínio que ultrapassa a sua

²⁴⁴ Albano da Silva Pereira, entrevistado por Rosa Sapinho (Sapinho, 2007: 668)

²⁴⁵ “[...]os Encontros de Coimbra e de Braga foram espaços centrais de encontro e de reunião dos agentes de um mundo mais orientado para a fotografia e de um mundo mais orientado para a arte (digamos assim para simplificar, contribuindo para estabelecer pontes e fomentar trocas entre eles, garantindo um espaço de trânsito e interfaces dinamizado e promovido internamente...” (Gorjão, 1996: 123).

especificidade mas que a mantém e a enriquece²⁴⁶. Cremos poder afirmar-se que, embora pontualmente anunciado, este foi o momento-chave da enunciação de um questionamento ontológico; para Delfim Sardo, enquanto comissário, afirmaria em entrevista a João Pinharanda: “Preferi pensar os Encontros como uma plataforma de conhecimentos, lugar de colocação de questões e novas propostas mais do que um lugar de confirmações ou consagração” (Pinharanda, 2000: 56)²⁴⁷. A proposta que, assim, configurou estes últimos *Encontros*, então pensados como primeiro ato de uma Bienal, foi a ideia “[...] de *mapa da memória* de Aby Warburg, mas também a dúvida sobre a natureza da imagem fotográfica e a certeza de que é o no seio do universo da arte contemporânea que a fotografia encontra hoje os seus múltiplos sentidos.” (Sardo, 2000: 14). O modelo que o CAV veio assumir, refletiu e reflete ainda, esse outro entendimento da sua própria vocação que parece ser, naturalmente, a da integração da fotografia no universo pleno e abrangente da arte contemporânea.

Parece-nos que a (não) questão da fotografia, ser ou não considerada “Arte”, que atravessou os *Encontros*, silenciosamente, ao longo de dezoito edições, fazendo-se sentir apenas episodicamente enquanto discurso²⁴⁸ mas pairando na forma de aura, emergiu enfim, no fim do século, enquanto questão reconfigurada, desde logo, ao centrar-se no tempo presente e na produção artística contemporânea, ainda que revisitando a imagem intemporal warburguiana do *atlas da memória – Mnemosyne*. Esta dimensão ontológica da fotografia aqui convocada e introduzida na análise dos *Encontros*, abrange apenas uma parte ínfima do fotográfico, logo, qualquer ensaio que se tentasse, havia de ser sempre parcial e redutor.

Michael Fried, na conclusão da obra a que já atrás nos referimos, discorrendo sobre o sentido do próprio título, *Why Photography Matters as Art as Never Before*, encaminha o raciocínio naquele sentido, citando o ensaio de Walter Benn Michaels, de 2007, *Photographs*

²⁴⁶ “Ora a pertinência desta acção [da afirmação do estatuto artístico da imagem fotográfica] esmoreceu quando se esbateram as fronteiras entre as condições ontológicas da fotografia e das artes visuais, respetivamente reproduzibilidade e raridade. E, conseqüentemente, quando as instâncias museológicas iniciaram o processo de assimilação da imagem fotográfica, estabelecendo para ela um espaço discursivo, metodologias e julgamentos iguais aos das artes visuais.” (*idem* : 16).

²⁴⁷ Num sentido próximo, João Pinharanda partilha aquele que lhe parece ser o caminho para um entendimento contemporâneo do fotográfico: “Parece-me que o caminho possível para uma apreciação da prática e da poética da fotografia deve superar esta questão da subordinação da imagem fotográfica aos códigos da representação renascentista e não procurar também os caminhos teóricos áridos da definição estrita do «objecto» ou de os parâmetros de uma qualquer «ruptura epistemológica». Mas procurar antes uma visão poética (indiferentes aos tiques ou truques ou à pureza técnica ou conceptual da construção da imagem fotográfica); uma visão poética, aberta ao sentido e efeito de encenação e narração produzido por cada imagem fotográfica.” (Pinharanda, cit. por Gorjão, 1996: 247)

²⁴⁸ Note-se que, independentemente do entendimento subjacente aos *Encontros*, estes foram abordados nas suas múltiplas manifestações, por críticos, nomeadamente por críticos de arte, em artigos de periódicos mas também de revistas da especialidade, como a *Colóquio/Artes*, ultrapassando-se, assim, implícita ou explicitamente, a (não) questão sobre a qual nos debruçamos aqui.

and Fossils, onde o autor, recorrendo à simbologia do processo paleontológico da fossilização, no caso, os vestígios deixados por uma *trilobite*²⁴⁹ e adequando-o metaforicamente, discorre sobre a ‘indexicalidade’ da fotografia, para concluir: “It is precisely because there are ways in which photographs *are not* just representations that photography and the theory of photography have been so importante. Indeed, we might say that it is precisely the photograph’s complicated status as a theoretical object that has made it so important in art. And it is precisely the efforts of photographers to establish them as pictures that have made photography so crucial.” (Michaels, cit in Fried, 2008: 336/337)

3.3. Portugal fim de século: “missão” cumprida?

“A fotografia decorre, antes de tudo, de uma geografia, de uma geologia. Não apenas porque torna sempre identificável uma paisagem - real ou construída – que reporta, como porque, ao mesmo tempo, fragmenta o espaço, ordena-o, organiza-o segundo uma lógica de território (Deleuze). [...] Ao transformar o tempo em espaço (tal é a operação do instantâneo) a fotografia como que territorializa.”²⁵⁰

A função documental da fotografia, reconhecida desde sempre, mantém-se hoje tão válida quanto antes: na descoberta do(s) mundo(s), do que habitamos e do que está para além dele, a todas as escalas, do lugar ao universo; na relativização das distâncias; no conhecimento do(s) outro(s) quer do ponto de vista pessoal e familiar, intimista, quer antropológico e sociológico, científico; na tomada de consciência de uma realidade em constante e acelerada transformação, da realidade próxima, pessoal e doméstica ao registo de um qualquer acontecimento, do ato mais fútil à violência da guerra, das idílicas e exóticas paisagens à passada do primeiro homem na Lua, dos sinais microscópicos de vida à imensidão do universo. Mas a fotografia enquanto documento serve também à construção de um arquivo, repositório de informação e imagem que perduram no tempo e fundamentam a História. A nossa contemporaneidade é sintetizada pela velocidade e sofisticação da informação e dos meios técnicos e tecnológicos que a servem o que, naturalmente, faz apelo a suplementos de memória, à necessidade e à urgência de a cristalizar em documentos. “Sem documento não há história”, disse Jacques Le Goff, e o documento continuará a ser um espaço essencial do conflito simbólico. E se a tecnologia ao serviço do quotidiano e também

²⁴⁹ “We do not experience the fóssil as a trilobite, but we do not experience it as the picture of a trilobite either”, e adianta: “And if we understand photographs as the model of fossils, we cannot take for granted their status as works of art.” (Walter Benn Michaels, “Photographs and Fossils”, in James Elkins, ed., *Photography Theory*, 2007, p.449. (Fried, 2008: 336)

²⁵⁰ Bernardo Pinto de Almeida, *Imagem da Fotografia*, Assírio & Alvim, 1995, Lisboa, p. 23 (“Imagem da geografia”, dedicada a Paulo Nozolino).

da arte, facilita o registo e a sua compactação até níveis, insuspeitados, é exatamente pela arte que arrisco a definição de Foucault – “O arquivo é antes de mais a lei do que pode ser dito, o sistema do que rege o aparecimento dos enunciados como acontecimentos singulares.”²⁵¹

É do carácter operativo da fotografia que se reconhece o valor utilitário das imagens e da função documental que elas garantem: o daguerreotipo, imagem única sobre metal, guardava-se em molduras ou em cofres; reproduzida em papel, a fotografia passa a ser guardada em álbuns; inventariadas e arrumadas segundo critérios precisos, as fotografias constituem-se em arquivos. A “fotografia-documento”, que dominou o universo fotográfico até meados do século XX, serve de apoio instrumental à ciência como à história, reúne o espaço-tempo presente e luta contra o esquecimento e a entropia, garantindo auxiliares de memória e simulando uma extensão temporal ilimitada. Enquanto documento (de um ente, de uma época, de um lugar, de uma técnica, de um evento, de uma obra...), a fotografia recorda, informa, ensina, comprova, testemunha a veracidade dos factos, sabendo nós, porém, que tal entendimento, hoje mais do que nunca, deve ponderar as possibilidades infinitas - da subjetividade do olhar à composição e manipulação do registo. O fotógrafo, enquanto filtro cultural, ideológico e estético, é criador de sentidos que vão influenciar diretamente a mensagem. Ao implicar uma atitude, uma escolha, a fotografia transforma-se no registo de um ato voluntário e subjetivo, chamemos-lhe uma “ideia-ato”, resultado de uma desconstrução e consequente reconstrução da experiência como da memória. Só tendencialmente, ou idealmente, a fotografia parece obviar às limitações da memória, desde logo pelo risco de integrar excertos de subjetividade e de armazenar factos de modo atemporal e não sequencial (ao contrário do arquivo, construção lógica, onde os factos surgem, à partida, sequenciais e datados). A fotografia funciona, pois, como uma memória e, como tal, as revisitações ou lembranças que permite são elementos do presente sobre um passado que, voluntária ou involuntariamente, pode ser recriado, efabulado ou manipulado – “The past is a foreign country...”²⁵²

“A fotografia é um postal” (Blaufuks, 2008: 22); a fotografia que capta o património, memória material ou imaterial e constrói um inventário intemporal, conforta-nos a consciência e protege-nos do esquecimento e da perda. “A fotografia é uma memória” (*ibidem*); a fotografia é documental, convoca uma memória social, coletiva, e alicerça o

²⁵¹ Foucault, M., 1969, *A Arqueologia do Saber*, trad. Miguel Serras Pereira, Coimbra: Almedina, 2005, p.174.

²⁵² L. P. Hartley, *The Go Between*, 1953, New York: New York Review Classics, 2002, p. 17. Esta é a sedutora imagem que o autor nos dá sobre a noção de *passado*, a que acrescenta “they do things differently there.” São estas as ‘imagens’ com que se inicia a novela.

sentimento de pertença, fixando o imaginário de cada um e da coletividade em que se integra. “A memória é uma imagem”, (*idem*: 23). E se um arquivo armazena memórias múltiplas, são também múltiplas as imagens que retém e que em cada consulta transporta para o presente, nas próprias idiossincrasias das memórias passadas e daqueles que lhes acedem. Como a memória, a fotografia, influenciada e moldada pelas circunstâncias, pela imaginação, pelo trauma, pela distância espaço-temporal e por tantos outros fatores que a transformam, a dissipam ou a (re)criam - novas memórias e novas imagens - será sempre um fator de identidade, imprescindível à memória do passado, ao registo do instante presente e à prospeção e construção do futuro.

Recorrendo às afirmações de Blaufuks tão sedutoramente inspiradas - *a fotografia é uma memória e a memória é uma imagem* – concluímos o possível silogismo com *a fotografia é uma imagem*. É sempre uma imagem, identificável ou não; visual, textual, a fotografia/documento foi aceite e utilizada com fins muito diversos, nem sempre pelas melhores razões. Há porém uma “bondade” intrínseca à fotografia: a de se dar a conhecer, a de se revelar num tempo presente, não importando o tempo do presente passado. Foi esta capacidade de registo, de revelação, de suplemento de memória que permitiu que a fotografia fosse desde cedo utilizada como veículo e suporte de grandes e diversos acervos de imagens – do íntimo álbum de família aos mais amplos conjuntos de que hoje conhecemos alguns exemplos icónicos como o *Atlas warburgiano (Mnemosyne)*²⁵³ ou o de Gerhard Richter²⁵⁴, e grandes inventários que reuniram, para a posteridade, notáveis acervos de paisagens virgens ou humanizadas, de património natural ou construído, de mulheres, crianças e homens anónimos, novos e velhos, que nos legaram rostos de alegria e tristeza, de prazer e dor, de encontro e solidão. É neste contexto de inventariação que se inscreve, por exemplo, o levantamento fotográfico da Farm Security Administration²⁵⁵ (1935-1944), para que foram contratados fotógrafos e escritores que tinham por missão “apresentar a América aos americanos” revelando-lhes a condição miserável do mundo rural; muitos dos fotógrafos que

²⁵³ Aby Warburg reuniu, nos últimos cinco anos de vida (1924-1929), um conjunto de 2000 fotografias, de origens muito diversas, que dispôs segundo as suas ‘afinidades’ em 79 painéis. O Atlas, escreveu Warburg, era “a ghost story for adults” e apresenta-se como uma ‘ciência da imagem’.

²⁵⁴ O projeto Atlas, de Gerhard Richter, iniciado em 1962 e em contínua construção, representa a essência do trabalho do artista; reunindo, mais de 5000 fotografias, desenhos e diagramas; o Atlas pode também ser visto como a ‘imagem’ da história recente da Alemanha.

²⁵⁵ O Resettlement Administration, criado em 1935 e mais tarde designado por Farm Security Administration, foi um programa realizado nos Estados Unidos, que teve por missão combater a pobreza rural americana, na sequência da Grande Depressão. Sob a direção de Roy Stryker nos serviços de informação, foi adotado como objetivo essencial o registo realista, pela imagem e pelo texto, de uma América profunda, rural, pobre. Daí a missão fotográfica e a cooptação de alguns dos grandes nomes que fariam história na fotografia americana.

integraram o projeto fizeram a história da fotografia americana – Walker Evans, Dorothea Lange, Gordon Parks, Jack Delano, Russell Lee e outros. Foram realizadas 250 000 imagens de que sobreviveram pouco mais de metade fazendo hoje parte do acervo documental da Biblioteca do Congresso. Em contexto diverso e cinquenta anos mais tarde, inscreve-se um outro grande inventário, este, europeu – a Missão DATAR²⁵⁶: uma encomenda pública do governo francês, de 1984, a doze fotógrafos, com o objetivo de “representar a paisagem francesa dos anos 80”; concebido inicialmente com a duração de um ano, o projeto adquiriu tal dimensão que acabariam envolvidos vinte e oito fotógrafos, franceses e estrangeiros, cujo trabalho resultaria num acervo de 2000 fotografias e mais de 200 000 provas de contacto; todas essas imagens estão em depósito na Biblioteca Nacional de França. Mas o século XX, do foto-jornalismo à fotografia documental e aos grandes levantamentos sociais, foi pródigo neste género de projetos que, malgrado os traços unificadores, revelam ambições e fisionomias muito distintas, das grandes encomendas públicas a projetos individuais que se constituem também como acervos de notável interesse histórico e de que podemos recordar, como exemplos, a série de Robert Frank na América²⁵⁷, um inventário de mulheres e homens, num retrato interclassista que atravessa e dissecar a sociedade americana, ou as séries de Bernd e Hilla Becher sobre o património e a arqueologia industrial²⁵⁸.

É neste ambiente de registo e de compilação de imagens, de inventariação e acervo, que surge nos *Encontros de Fotografia de Coimbra*, de 1994, a exposição que revelaria o primeiro desses “levantamentos” – *Itinerários de Fronteira* – cujo objetivo, era o de “documentar” o território, “pegando em fotógrafos com uma grande sensibilidade e uma grande capacidade de interpretar a realidade que os rodeia...”²⁵⁹ Mas a ideia de cartografar o território e enfatizar a paisagem, questões candentes à época, surgira já em 1993, com uns *Encontros* a ganharem uma nova coerência, a de um tema estruturante – a paisagem – em torno de uma exposição central, *Jardins do Paraíso* que, todavia, era apenas uma entre outras mostras polarizadas pelo mesmo tema; aliás, a dimensão e a acentuada plasticidade de um

²⁵⁶ Mission DATAR - [Délégation interministérielle à l'aménagement du territoire et à l'attractivité régionale](#). “Avec la mission photographique de la Datar engagé en 1983 pour représenter le paysage français, l’expression devient explicitement l’une des conditions du document [...] le but n’est plus de décrire ni d’enregistrer, mais de découvrir de nouveaux repères au sein de l’espace contemporain. (Rouillé, 2005:209)

²⁵⁷ Robert Frank – *The Americans* (1955-1957): publicado em 1959, o livro reúne 83 imagens das cerca de 28 000 registadas nessa travessia americana.

²⁵⁸ O projeto de Bernd e Hilla Becher teve início em 1959, no extenso território industrial do Vale do Ruh, alargando-se a outras regiões alemãs e, mais tarde, a Inglaterra e País de Gales, França, Bélgica e Estados Unidos.

²⁵⁹ Albano da Silva Pereira ao *Jornal de Coimbra*, a propósito do balanço de 15 anos dos *Encontros* e de *Terras do Norte*, a segunda exposição do projeto de documentação do país. “Coimbra volta a ser capital da fotografia”, *Jornal de Coimbra*, 8 de Novembro 1995.

tema como *paisagem*, admitem e sugerem a existência de tantas perspetivas quanto os autores, o que ficou patente quer nas coletivas quer nas individuais, tendo mesmo acontecido nesse ano duas exposições que inauguravam em Coimbra, o conceito de *missão* – *Missão Fotográfica Transmanche* que atualizava a paisagem rural de um território sujeito a uma intervenção forçosamente invasiva, a da construção do túnel sob o Canal da Mancha, o que além das alterações imediatas que acarretou, suscitou ainda uma reflexão alargada sobre os limites e as consequências do ‘desenvolvimento’; 04º 50º, *Missão Fotográfica em Bruxelas* que reunia a obra pessoal e de arquivo de quatro fotógrafos que olharam a cidade; e houve ainda lugar a outras exposições de paisagem, entendida esta como uma eventual metáfora linguística – *Vale do Mondego, As Minas de S. Domingos, Iberia* ou *Paisagens, Gentes e Signos*.

Itinerários de Fronteira, registo documental fotográfico de Coimbra e da sua região - as Beiras - anunciava uma inflexão programática, a contemplar a produção própria e um programa de levantamento sistemático a realizar até ao final da década que foi, a um tempo, fim de século e de milénio. No desdobrável dos *Encontros* daquele ano de 1994, como “razão de ser, hoje”, mais do que um exercício de justificação, a direção propunha uma carta de intenções – “projecto de levantamento que implica a paisagem, as populações, os traços da natureza, dos homens e das máquinas. Também as relações materiais e simbólicas que ainda reúnem as comunidades no espaço mítico onde se confundem o sagrado e o profano...” Se os *Itinerários* reuniram os olhares de fotógrafos portugueses e estrangeiros sobre *Coimbra*, os *Caminhos* e as *Fronteiras*, da *Montanha*, da *Terra*, do *Tempo* e do *Litoral*, outras ‘missões’, com propósitos distintos, estiveram também presentes nesta 14ª edição, possibilitando um olhar alargado sobre o tema que, em si mesmo, arrisca e apela a múltiplos olhares e a outras tantas leituras - *D’est en oest, chemins de terre et d’Europe, Figures du Littoral* e *Beyrouth, centre ville*, três exposições produzidas por organismos oficiais franceses; reuniram-se ainda outros percursos e outras paisagens que aproveitaram a coleção dos próprios *Encontros* – *Paisagens* e *Coimbra* – olhares diversos que parecem não ter chegado ao consenso de uma unidade. *Itinerários de Fronteira* são ainda um álbum onde o texto justifica, envolve e ilumina o tema e onde as imagens saem talvez prejudicadas pela profusão, pela não evidência de um ‘fio condutor’ e pela ausência da palavra que lhes devolva a unidade temática.

O ano seguinte trouxe-nos *Terras do Norte*, uma nova missão a prosseguir a promessa de inventariar o país, agora a norte - dez fotógrafos, três portugueses e sete estrangeiros convidados pelos *Encontros* para fotografarem o litoral e a cidade – o Porto, o Douro e a

vinha, a montanha e as gentes. Mas a ideia de levantamento fotográfico é mitigada porque a intenção documental que subjaz obrigaria a uma atitude muito mais exaustiva e sistemática e, sobretudo, a um conhecimento e a uma permanência dos fotógrafos que, nalguns casos, apenas nos dão (e não sendo o bastante, é o possível) uma leitura sensível do que lhes é dado ver mas não conhecer. Falha, parece-nos, o espírito de *missão*, sobretudo quando em confronto com outra missão exposta no mesmo ano – *O Douro de Alvão* – de Domingos Alvão, um extraordinário documento fotográfico, resposta a uma encomenda dos anos 30, do Instituto do Vinho do Porto. Ainda a norte, outras leituras – *Alfândega Nova, o Sítio e o Signo* uma coletiva produzida pelo Museu dos Transportes e *Foz Côa* de Duarte Belo, uma oportuna incursão no debate sobre a barragem ou o património rupestre. Também *Terras do Norte* tiveram o seu álbum que juntou às fotografias, alguns textos interessantes mas genéricos ou sobretudo ilustrativos, mas nunca críticos, o que foi pena.

Seguiu-se o sul e as ilhas, na 16ª edição, encerrando-se, assim, a trilogia sobre o *Portugal fim de século*. *Sul* representou, pois, a última etapa do “levantamento fotográfico” proposto pelos *Encontros*, “com o propósito de criar a imagem coordenada do Portugal de final do século XX.” E neste mesmo texto introdutório do catálogo pode ler-se: “Não é uma colecção imensa, é antes uma perspectiva de antropólogo aqui, uma leitura de paisagista noutro lugar [...] O projecto previa o perigo das aparentes sincronias de uma história que joga entre o uno e o múltiplo. O resultado são os lances desse jogo.” E o jogo joga-se entre as imagens de treze fotógrafos que registaram Lisboa e o vale do Tejo, o Alentejo, o Algarve e as ilhas, numa paleta tão diversa de olhares, quanto são diversos os temas e os traços autorais. Ainda a sul, *Lisboa*, uma exposição onde Paulo Nozolino integrou um coletivo com outros cinco fotógrafos, todos estrangeiros; Nozolino mostra em *Lx 96* uma das faces mais terríveis e ocultas da cidade – o Casal Ventoso – documento implacável sobre a realidade da droga. É também documento do Sul o *Alentejo Sagrado* de José Manuel Rodrigues, uma relação entre a paisagem e os vestígios arqueológicos das construções rituais. E há ainda um Sul mais a sul, mais distante mas ainda próximo – *Língua Franca* – “quatro séculos em África, duzentos anos no espaço múltiplo do Índico ao Pacífico, o português adulterado na sua estrutura...” (Serén, 1996: 5), um percurso documental de treze fotógrafos. E este sul prolonga-se noutras mostras destes *Encontros* – *Mulheres de África* e *Um sentido de solo comum*, uma incursão nos campos de refugiados do continente africano como o era também a exposição *Faça-se Luz*, de Alfredo Jaar. Mas este sul tinha sido já antes documentado e mostrado em 1991 e 1992, através das fotografias de Cunha Morais – *Viagens em Angola, 1877-1897* e de Sousa e

Paul e Adolpho Moniz – *Na Índia dos Vice-Reis. Imagens da saudade antecipada*. Também *Sul*, como *Língua Franca*, tiveram os seus álbuns: “Portugal nos finais do século XX, com imagens que começam a fazer história é um projecto acabado. Aqui com *Sul*. Debatê-lo, encontrá-lo é um outro projecto.”²⁶⁰ São estas as palavras derradeiras com que a direção dos *Encontros* encerra a missão que ocupara “cinco anos de projecto e pesquisa.” Preparavam-se novos voos e, no ano seguinte, com *Europa*, pretendeu-se “interrogar um continente através do olhar de alguns fotógrafos contemporâneos. [...] Um trabalho especificamente orientado para este tema no âmbito duma encomenda feita pelos ‘Encontros de Fotografia de Coimbra’ a alguns dos fotógrafos aqui reunidos, virá, num futuro próximo, dar-lhe a necessária continuidade.”²⁶¹ Projeto ambicioso prometia, também ele, a construção de uma nova trilogia a cumprir-se até ao fim do século o que, afinal, não se concretizaria.

Terá sido isto tudo ambição demasiada? Não percamos de vista a personalidade de Albano da Silva Pereira, o seu voluntarismo, o seu desejo de fazer mais e melhor, de tentar chegar mais longe; mas para isso, pesem embora tantas complicações que foi conseguindo reunir à sua volta e do projeto a que deu forma e conteúdo, faltaram os meios, sobretudo financeiros, que sempre reclamou e que, acreditamos, não conseguiram nunca satisfazer completamente a sua ambição. É o próprio que afirma, ser inevitável a perda: “Lá está, hoje gostaria de ter feito melhor. Existe um compromisso entre as ideias, entre o projecto e a realidade e as suas condicionantes, os seus limites. O grande gestor seja ele artista, pintor, seja ele o que for, cineasta, arquitecto, é aquele que consegue realizar projectos. Em relação ao ideal, há sempre perda. Quanto menor for a perda, melhor.”²⁶²

Sabemos como uma das apostas dos Encontros foi, a partir de certo momento, na edição, memória parcelar do muito que foi exibido ao longo das suas dezanove edições; a produção de álbuns e catálogos, quantitativa e qualitativamente irregular, permitiu, todavia, reunir um conjunto considerável de textos, escritos a propósito ou património da nossa literatura e ensaística, e os três álbuns que integram o *Portugal fim de século* não foram exceção. À semelhança de outros sistemas codificados, a linguagem fotográfica é passível de interpretações diversas, resultantes, por um lado, do ato voluntário e das idiossincrasias do autor e, por outro, da decodificação e interpretação do observador sobre o observado. “A fotografia é um texto”, disse Blaufuks, a fotografia é em si mesma uma linguagem, a

²⁶⁰ “*Sul*” in *Sul*, Encontros de Fotografia de Coimbra, 1996, p.4

²⁶¹ Gabriel Bauret e Albano Silva Pereira, *Europa*, Encontros de Fotografia de Coimbra, 1997, s/p.

²⁶² Entrevista conduzida por Rosa Sapinho (Sapinho, 207: 665)

fotografia legítima ou é legitimada pelo texto? Velha questão que se terá atualizado com o tempo: já em 1931, Walter Benjamin, perante um devir em acelerada transformação, onde não mais parecia possível a ninguém ‘demorar-se’ em contemplações, afirmava a necessidade de uma textualização das experiências visuais²⁶³. No início dos anos 80, Roland Barthes afirmaria que “a imagem não vem esclarecer ou ‘realizar’ a palavra, é a palavra que vem sublimar, patetizar ou racionalizar a imagem”; esta relação inverte a do sentido original da fotografia, como o autor faz notar: “a imagem já não ilustra a palavra; é a palavra que, estruturalmente é parasita da imagem” (Barthes, 1982: 21). É o tempo de uma fotografia-expressão que se afirma contra a hegemonia da assética fotografia-documento: como disse Jean-Luc Godard, “[...] A imagem entra no texto, e o texto, num dado momento, acaba por surgir das imagens. Já não há uma simples relação de ilustração. Isso permite-lhe exercer a sua capacidade de pensar, de reflectir, de imaginar e de criar.”²⁶⁴

Regressando à “missão” que foi a de inventariar um país, antecipadamente delineado nas suas fronteiras, vemos nos catálogos produzidos que as palavras ilustrativas das imagens ou que estas ilustram, não surgem críticas ou esclarecedoras dessas mesmas imagens; os textos são paralelos, coadjuvantes das fotografias, alguns, até mais esclarecedores relativamente a uma hipotética inventariação, são algo que se liga sem se explicar ou comprometer. São retratos legítimos, reconhecíveis nuns casos, noutros nem tanto, próximos do referente ou onde este se dilui e reconstrói na habilidade e liberdade do autor; a encomenda dos projetos fotográficos, ao delimitar a intervenção não pretendeu, porém, coartar ou sequer limitar a criação, desejou e previu, isso sim, obras fotográficas originais e com vista à excelência e à singularidade da linguagem dos autores, às soluções originais de criação - o olhar e o registo sobrepôs-se sempre à encomenda. São trechos de cidades e de um ruralismo ainda vivo, são homens e crianças, são partidas e chegadas; é o mar e a montanha, são os rios e os campos, são as pedras brutas e aparelhadas, são as luzes e a penumbra, o dia e a noite; é o trabalho, a festa, o ritual; é a memória de quem regressa ou o espanto de quem chega. “E porque tudo era tão claro, tão evidente e fotogénico, poucas imperfeições havia.” (Bandeirinha, 1994: 22)

²⁶³ “A câmara será cada vez mais pequena, cada vez mais pronta a registar imagens efémeras e secretas, cujo choque paralisa o mecanismo de associação do observador. Nessa altura será de usar a legenda, com a qual a fotografia engloba a literalização de todas as relações vitais, e sem a qual a fotografia estagnaria no indefinido.” (Benjamin, 1992, p.134).

²⁶⁴ Jean-Luc Godard (com Y. Ishaghpour), *Archéologie du cinéma et mémoire du siècle*, cit in Georges Didi-Huberman, *Imagens apesar de tudo*, 2004 (trad. 2012), p. 177.

E se este suposto inventário estava no “espírito do tempo”, a sua concretização resultou mitigada; enquanto retrato do país foi apenas simbólico. Tereza Siza, à época, diretora adjunta, foi muito cautelosa quanto interpelada sobre o projeto de ‘inventário’ e, sobretudo, sobre a (i)legitimidade de tal designação²⁶⁵. Questionemo-nos, pois: missão cumprida ou por cumprir? Essa prometida cartografia do país terá sido frustrada na sua ambição, no desejo de ser mais do que podia, porque as circunstâncias em que foi lançada, a metodologia prosseguida e as reconhecidas limitações financeiras que a suportavam, não eram, nem podiam ser, favoráveis a um projeto acabado. Todavia, as limitações evidentes e a desadequada titularidade, não são óbice ao reconhecimento de uma eloquente vantagem: a de um espólio fotográfico que enriqueceu a *Coleção dos Encontros*, que enriquece o património do CAV (e do país) e que demora em ser um dia (re)conhecido.

²⁶⁵ “(...) temos de lhe dar a sua real dimensão, ou seja não se trata de um levantamento exaustivo, não se trata de um retrato fiel, não há uma perspetiva de objetividade sobre o país. É um conjunto de imagens, feitas em grande parte por pessoas que nem sequer conheciam este país, ou aquela região, ou que não conheciam de facto nada. Chegam e retratam segundo a sua sensibilidade...” Tereza Siza em entrevista a Rui Tavares, “Sinais de Mudança”, *Já*, 31 de Outubro 1996.

Nota (in)conclusiva

“There is a need, however, for the arguments of the past to be made present, in order that they can be learned from.”

Charles Harrison & Paul Wood, “Introduction”, in Harrison C. & Wood P., ed. *Art in Theory, 1900-1990, An Anthology of Changing Ideas*, 1993, p. 9.

“...talvez Coimbra ainda possa ser uma lição.”

Luís Carvalho, “Depois do Fado, a Fotografia?” in *Expresso*, 16 de Maio, 1981.

O tempo que hoje conhecemos acelera e atinge uma velocidade, até há pouco, apenas suspeitada, uma velocidade que não nos permite ver as imagens que nos cercam (e nos esmagam), que torna impossível demorarmo-nos na leitura e compreensão do que vivemos e experienciamos, do que partilhamos; não resistimos ao tempo, como as fotografias, afastamo-nos, desinteressamo-nos e ficamos reféns do esquecimento. Não estamos inocentes e, por isso mesmo, compete-nos recordar, repensar, reconstruir. Walter Benjamin sublinhava a importância da rememoração²⁶⁶, confrontar o passado como algo inacabado, aberto a novas possibilidades; não nos debruçamos aqui sobre um momento histórico de repercussões universais mas cremos que aquela ideia pode ser convocada e reinterpretada para os mais diversos episódios das mais diversas histórias.

Retomar percursos que o tempo interrompeu, identifica-se com uma ideia em movimento que se refletiu no processo de investigação mas também num trajeto íntimo que procurou reunir testemunhos e construir memórias sensíveis e não raras vezes intuitivas. Desde o início, sabíamos que seriam possíveis diferentes abordagens para “retomar” os *Encontros*, para pensá-los no tempo presente: da mais historicista e descritiva à mais criativa e problematizada. Apesar da relativa escassez de informação sentimos necessidade de percorrer, ainda que de forma breve, não exaustiva, as dezanove edições dos *Encontros* e contextualizá-las, quer na sua própria experiência prática quer tentando um enfoque teórico. Ao confrontarmos diversos tipos de fontes: imagens, testemunhos orais, relatórios, programas, artigos, ensaios, apontamentos, fragmentos literários, memórias, construímos uma narrativa que será uma das imagens possíveis dos *Encontros de Fotografia*, imagem que nos fez, por vezes, sentirmo-nos próximos de um real ficcionado²⁶⁷, entre as evidências dos documentos de arquivo, os vestígios da memória e a liberdade do pensamento. Reencontrarmo-nos hoje com aquele “episódio”, ainda tão próximo no tempo, refletirá tanto o presente como o passado. Procurámos aqui simular uma pausa, um intervalo, para propor um espaço discursivo, onde mais do que responder a questões e inquietações, importou a sua afirmação e problematização; um espaço que se foi moldando voltado para o futuro, o da nossa

²⁶⁶ Referimo-nos a um conceito que Walter Benjamin desenvolve a propósito da obra de Proust, em “A Imagem de Proust” (1929), ensaio no qual reconhece ao autor a capacidade poética e afectiva de reconstruir o passado. Proust falava de um “tempo reencontrado”.

²⁶⁷ Recordo aqui um pensamento de Jacques Rancière a propósito do documentário de Chris Marker, *O Túmulo de Alexandre* (1993), dedicado à memória do cineasta soviético Alexandre Medvedkine, pensamento que, embora descontextualizado e extrapolado, me ocorreu inúmeras vezes ao longo da investigação: “O real deve ser ficcionado para ser pensado.” (Jacques Rancière, *Estética e Política. A partilha do sensível*, Porto: Dafne, 2010, p.45).

responsabilidade, enquanto identidade social e cultural, e não para um passado que já deixámos para trás.

Neste sentido colocamos uma última questão que nos acompanhou silenciosa, desde o germinar desta “curiosidade-projeto”: a valoração testemunhada dos *Encontros* será suficiente para um segundo fôlego ou a contingência da ação determinará um novo rumo e um *percurso* definitivamente interrompido? Ao longo deste trabalho, recordámos a importância da iniciativa e do empenho enquanto motores da ação; falámos de um certo sentido de militância, referimos gestos de generosidade, sublinhámos a vontade de dar a ver e a conhecer, refletimos sobre ideias e estratégias, questionámos o alcance das mesmas, debruçámo-nos sobre muito do que foi feito e sobre o que terá ficado por fazer, em suma, procurámos, passados mais de dez anos da última edição, pensar os *Encontros* como “uma lição”. Não cremos que seja uma lição isenta de defeitos, de vícios, de lacunas, de incoerências, mas, ainda assim, vimo-la como uma lição, precisamente “de sonho” e não tanto de “tradição”, como disse o poeta; uma lição que devemos reconhecer e a partir da qual podemos aprender e construir algo de novo: um segundo fôlego teria que ter hoje outros contornos, outras ambições, outras estratégias, teria que aceitar novos desafios e contornar novos obstáculos, seria enfim outra coisa, num outro espaço-tempo mas que se aproximasse ainda daqueles *Encontros*, que tivesse o seu ADN, que fosse reconhecível, que retomasse o seu percurso reformulando o seu *modus*, atualizando a sua mensagem. O *CAV – Encontros de Fotografia*, não obstante o seu papel, a sua função, é apenas um “primo afastado”, um familiar que acolhe o nome e o legado dos *Encontros*; conserva a sua memória mas não a representa, não a recria, não lhe atribuiu ainda, senão episodicamente, uma oportunidade efetiva.

No delicado momento que atravessamos de afirmada crise económica e financeira mas também política, social e cultural, e de asfixia intelectual, não parece plausível ambicionar segundos fôlegos mas podemos sempre pensar neles (dependemos deles): como seriam? como serão ou como poderão ser? “[...] fazer a preparação de Portugal futuro”²⁶⁸, escreveu um dia Fernando Pessoa. Talvez possamos começar por aqui.

²⁶⁸ Fernando Pessoa, in *Fernando Pessoa. Argumentos para filmes*, Patrício Ferrari e Cláudia J. Fischer (edição, introdução e tradução), Lisboa: Ática/Babel, 2011, p.93.

BIBLIOGRAFIA

- Livros, Catálogos, Artigos em Livros e Revistas Científicas

ALMEIDA, Bernardo Pinto de – *Imagem da Fotografia*, Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

AMAR, Pierre-Jean – *História da Fotografia* (1997), trad. Victor Silva, Lisboa: Edições 70, 2007.

AUMONT, Jacques – *A Imagem* (1990), trad. Marcelo Félix, Lisboa: Texto & Grafia, 2009.

BANDEIRINHA, José António – “Exposed” in *Coimbra*, Centro de Artes Visuais – Encontros de Fotografia, 2003, p. 72-74.

BARTHES, Roland - *A Câmara Clara* (1980), trad. Manuela Torres, Lisboa: Edições 70, 1981.

- *O Óbvio e o Obtuso* (1982) trad. Isabel Pascoal, Lisboa: Edições 70, 1984.

- *A Mensagem Fotográfica*, in MEDEIROS, Margarida (org.) - *Revista de Comunicação e Linguagem: Fotografia(s)*, nº 39, Lisboa: Relógio d’Água, 2008, p. 263-272.

BATCHEN, Geoffrey (ed.) - *Burning with desire: the conception of photography*, Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 1999.

- “A história é importante. Fotografia e Reprodutibilidade” in *A Imagem Cesura* – Lisboa Photo 2005, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005, p. 120-129.

- *Photography degree zero: reflections on Roland Barthes’s ‘Camera lúcida’*, Cambridge, Mass.; London: The MIT Press, 2011.

BATE, David - *Photography: the key concepts*, Oxford: Berg, 2009.

BAURET, Gabriel – *A Fotografia* (1992), trad. J. Espadeiro Martins, Lisboa: Edições 70, 2010.

- *Europa*, Encontros de Fotografia de Coimbra, 1997, s/p.

BAZIN, André – “Ontologia da Imagem Fotográfica” in MEDEIROS, Margarida (org.) – *Revista de Comunicação e Linguagens: Fotografia(s)*, nº 39, Lisboa: Relógio d’Água, 2008, p. 257-261.

BENJAMIN, Walter – *Sobre Arte, Técnica, Linguagem e Política*, trad. M. Luz Moita, M. Amélia Cruz e Manuel Alberto, Lisboa: Relógio d’Água, 1992

- “Pequena História da Fotografia” (1931) in *A Modernidade*, trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

- “A obra de arte na época da sua possibilidade de reprodução técnica” (3ª versão, 1937/38) in *A Modernidade*, trad. João Barrento, Lisboa: Assírio & Alvim, 2006.

- *Passagens*, [N 6, 5], Willi Bolle (org.), Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2006.

BERGER, John – *Ways of Seeing*, London: British Broadcasting Corporation and Penguin Books, 2008.

BLAUFUKS, Daniel – *O Arquivo*, Lisboa: Vera Cortês Agência de Arte, 2008.

BUNNELL, Peter C., *Inside the photograph: writings on twentieth-century photography*, New York: Aperture, 2009.

BURGIN, Victor (ed.) – *Thinking Photography*, London; Oxford: Palgrave Macmillan, 1982.

CALADO, Jorge – *1839-1989 Um Ano Depois*, Lisboa: Secretaria de Estado da Cultura, 1990.

CAMPANY, David (ed.) – *Art and Photography*, New York; London: Phaidon Press, 2004.

CASTELLO-LOPES, Gérard, *Reflexões Sobre Fotografia: Eu, A Fotografia, Os Outros*, Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

CHOUPAL – fotografias de François Méchain e texto de João Miguel Fernandes Jorge. Encontros de Fotografia, 1998.

CLARKE, Graham - *The photograph*, New York: Oxford University Press, 1997.

COIMBRA – textos de Albano da Silva Pereira e Miguel Amado, Jorge Gaspar, José Diniz Reis, José António Bandeirinha, Rui Cunha Martins, Miguel Von Hafe Perez, Eduardo Prado Coelho, Ana bela Mota Ribeiro, pedro Miguel Frade, Joana Meves, Agnès Clerc, Delfim Sardo e João Miguel Fernandes Jorge, Centro de Artes Visuais – Encontros de Fotografia, 2003.

DIDI-HUBERMAN, Georges – *Imagens Apesar de Tudo* (2004), trad. Vanessa Brito e J. P. Cachopo, Lisboa: KKYM, 2012.

DUBOIS, Philippe – *O Acto Fotográfico* (1983), trad. Edmundo Cordeiro, Lisboa: Vega, 1992.

EISENMAN, Stephen (ed.) – *Nineteenth Century Art: a Critical History*, London: Thames & Hudson, 1994.

ELKINS, James - *What photography is*, New York: Routledge, 2011.

EUROPA – textos de Albano da Silva Pereira, Gabriel Bauret e Nuno Porto Encontros de Fotografia de Coimbra, 1997.

FINISTERRA – fotografias de Orlando Ribeiro e textos de M. Tereza Siza, Jorge Gaspar e Suzanne Daveau. Encontros de Fotografia, 1994.

FLORES, Laura G. – *Fotografia e Pintura, dois meios diferentes?* (2005), trad. Vilela Bandeira, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.

FOUCAULT, Michel, *A Arqueologia do Saber*, 1969, trad. Miguel Serras Pereira, Coimbra: Almedina, 2005.

FONTECUBERTA, Joan – *La Cámara de Pandora: la fotografía después de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

FOTO PORTO. Mês da Fotografia, textos de Fernando Pernes e Bernardo Pinto de Almeida, Porto: Casa de Serralves, 1988.

FRADE, Pedro Miguel - “O estado de ausência das coisas (Mercado da fotografia em Portugal)” in *Artes & Leilões*, Ano 1, nº 1 (Out.-Nov. 1989), Lisboa.

- (coord.), “A Fotografia” (dossier) in *Artes & Leilões*, Ano 1, nº 2 (Dez. 1989 – Jan. 1990), Lisboa.

- “Fotografia: uma década intensa e incómoda” in *Artes & Leilões*, Ano 2, nº 3 (Fev. – Mar. 1990), Lisboa.

– *Figuras do Espanto: a fotografia antes da sua cultura*, Lisboa: Asa, 1992.

FRANÇA, José-Augusto - *A Arte em Portugal no Século XIX*, 2 vol. Lisboa: Bertrand, 1966.

- *(In)definições de Cultura*, Lisboa, Editorial Presença, 1997.

FREUND, Gisèle - *Fotografia e sociedade* (1974), trad. Pedro Miguel Frade, Lisboa: Veja, 1989.

FRIED, Michael – *Why photography matters as art as never before*, New Haven; London: Yale University Press, 2010.

FURTADO, J. A., BARATA, A. - *Mundos da fotografia: orientações para a constituição de uma biblioteca básica*, Porto: Centro Português de Fotografia, 2006.

GASPAR, Jorge – “Coimbra e a procura da paisagem” in *Coimbra*, Centro de Artes Visuais – Encontros de Fotografia, 2003, p. 22-60.

GIL, José - «*Sem Título*» *Escritos sobre Arte e Artistas*, Lisboa: Relógio d'Água, 2005.

GOLDBERG, Vicki - *Light Matters, Writings on Photography*, New York: Aperture, 2010.

GORJÃO, Vanda - «*Não são fotógrafos, são artistas?*» *A divulgação da Fotografia como Arte em Portugal (1980-1990)*, dissertação em Sociologia da Cultura e Sociologia da Arte, Instituto Superior de Ciências do Trabalho e Empresa, 1996. (não publicada)

GRANGE, Ashley la – *Basic Critical Theory for Photography*, Oxford: Focal Press, 2005.

HARRISON, Charles, **WOOD**, Paul, **GAIGER**, Jason – *Art in Theory 1815 – 1900: An Anthology of Changing Ideas*, Oxford: Blackwell, 1998.

ITINERÁRIOS DE FRONTEIRA – textos de Adília Alarcão, Jorge Gaspar e José António Bandeirinha. Encontros de Fotografia, 1994.

JIMENEZ, José – *A Vida como Acaso*(1989), trad. Manuela Agostinho, Lisboa: Vega, 1997.

JORGE, J. M. Fernandes – “Encontros de Fotografia / Coimbra / Pátio da Inquisição” in *A Gravata Ensanguentada*, Lisboa: Relógio d'Água, 2006.

KELSEY, R., **STIMSON**, B., (ed.) - *The meaning of photography*, Williamstown, Mass.: Sterling and Francine Clark Art Institute, 2008.

KRAUSS, Rosalind – *O fotográfico* (1990), trad. Anne Marie Davée, Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2002.

LINHA DE FRONTEIRA – textos de Jorge Gaspar e Rui Cunha Martins. Comissão de Coordenação da Região Centro; Encontros de Fotografia, 1997.

LISBOA PHOTO 2005. A Imagem Cesura – textos de Sérgio Mah, Thierry de Duve, José Gil, Geoffrey Batchen, Maria Teresa Cruz e Alberto Ruiz de Samaniego, Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, 2005.

LISBOA, CIDADE TRISTE E ALEGRE – de Victor Palla e Costa Martins, poemas de Alexandre O'Neill... [et al.]; texto de Rodrigues Miguéis; edição comemorativa dos cinquenta anos da primeira edição (1959); separata bilingue (português/inglês) com texto introdutório de Gerry Badger. Lisboa: Pierre Von Kleist Editions, 2009.

LIVRO DE VIAGENS. Fotografia Portuguesa 1854 – 1997 – textos de M. Tereza Siza e Peter Weiermair (coord.), Maria do Carmo Serén e Nuno Porto, Zurique: Edition Stemmler, 1997.

LÍNGUA FRANCA – texto de Maria do Carmo Serén, Encontros de Fotografia, 1997.

MAH, Sérgio – “Entre Imagens”, in *Arte Ibérica*, Ano 4, nº 40, 2000.

- “Fotografia, arte e século XX: focagens a uma (não) história” in Fernando Pernes (coord.), *Panorama da cultura portuguesa no século XX*, Porto: Edições Afrontamento, Fundação de Serralves, 2002.

- *A Fotografia e o Privilégio de um Olhar Moderno*, Lisboa: Colibri, 2003.

MANUEL ALVAREZ BRAVO – textos de André Breton e Diego Rivera. Encontros de Fotografia de Coimbra e Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, 1987.

MARTINHO, Teresa - “O campo da fotografia em Portugal: de 1985 a 1987” in *OBS* nº 5, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999.

MEDEIROS, Margarida - “La Fotografía y sus Observatorios”, in *Observatorio. Fotografía Contemporánea Portuguesa*, Madrid: Comunidad de Madrid; Lisboa: IAC/Ministério da Cultura, 1998.

- (org.) “A Fotografia, a Modernidade e o seu Segredo. Antes e depois de Barthes” in *Revista de Comunicação e Linguagens: Fotografia(s)*, nº 39, Lisboa: Relógio d’Água, 2008, p. 27- 46.

MELO, Alexandre - *Arte e Mercado em Portugal: Inquérito às Galerias e uma Carreira de Artista*, Lisboa: Observatório das Actividades Culturais, 1999.

- *O que é Arte*, Lisboa: Quimera Editores, 2001.

MNEMOSYNE PROJECT – texto de Delfim Sardo e de Philippe-Alain Michaud, Doris von Drathen e Rachel Whithers, Encontros de Fotografia, 2000.

MULHERES. 26 anos – Encontros de Fotografia – textos de Albano da Silva Pereira e Delfim Sardo, Coimbra: Centro de Artes Visuais – Encontros de Fotografia, 2006.

NA ÍNDIA DOS VICE-REIS. IMAGENS DA SAUDADE ANTECIPADA – fotografias de Souza e Paúl e de Adolpho Moniz e textos de Maria do Carmo Serén e Teresa Gaivão Veloso. Encontros de Fotografia.1992.

NICOLAU, Ricardo (ed.) – *Fotografia na Arte. De ferramenta a Paradigma*, Lisboa: Público; Porto: Fundação de Serralves, 2006.

NO TRILHO DOS CAVALOS DE FERRO, fotografias de Emílio Biel e texto de Maria do Carmo Serén. Encontros de Fotografia, 1993.

O DOURO DE DOMINGOS ALVÃO – textos de M. Tereza Siza e Gaspar Martins Pereira. Encontros de Fotografia, 1995.

OBSERVATÓRIO. Fotografía Contemporánea Portuguesa, textos de João Pinharanda, Margarida Medeiros, Eduardo de Freitas e José Vitor Malheiros, Madrid: Comunidad de Madrid; Lisboa: IAC/ Ministério da Cultura, 1998.

PARR, M., BADGER, G. - *The photobook : a history*, London; New York: Phaidon Press, 2006.

PEREIRA, A da Silva – “Afinidades Electivas” in **MULHERES. 26 anos – Encontros de Fotografia**, Coimbra: Centro de Artes Visuais – Encontros de Fotografia, 2006, p.7-8.

- e **AMADO, Miguel** – “Entre passado e futuro” in *Coimbra*, Centro de Artes Visuais – Encontros de Fotografia, 2003, p. 12-20.

PÉREZ, Miguel von Hafe (ed.) – *Propostas da Arte Portuguesa, Posição:2007*, Porto: Fundação de Serralves, 2007.

PINHARANDA, João – “Observatorio – Algunas Imágenes de lo Real”, in *Observatorio. Fotografía Contemporánea Portuguesa*, Comunidad de Madrid; Instituto de Arte Contemporânea/Ministério da Cultura, 1998

PINTO, A. Cerveira – *O Lugar da Arte*, Lisboa: Quetzal Editores, 1989.

PORTUGAL 1890 – 1990 – textos e coord. de Jorge Calado e António Sena, Europália 91, 1991.

RAMIRES, Alexandre – “Introdução” in **ALARCÃO, A.** (coord.) *Revelar Coimbra. Os Inícios da Imagem Fotográfica em Coimbra 1842 – 1900*, Lisboa: Instituto Português de Museus, 2001, p. 7-16.

ROBERT FRANK – texto de Robert Frank e uma entrevista conduzida por Joachim Schmid. *Encontros de Fotografia de Coimbra*, 1988.

RODRIGUES, José Manuel – *Alentejo Sagrado*, Encontros de Fotografia 1996.

ROUILLÉ, André – *La Photographie*, Paris: Éditions Gallimard, 2005.

SAPINHO, Rosa – *Encontros de Fotografia de Coimbra. Conceito e Memória*.
Dissertação de Mestrado apresentada à Escola Superior de Design do IADE.
Especialização em Teoria da Cultura Visual, 2007.

SARDO, Delfim – “XX/O Corpo é um campo de batalha. Notas sobre uma colecção” in
MULHERES. 26 anos – Encontros de Fotografia, Coimbra: Centro de
Artes Visuais – Encontros de Fotografia, 2006, p.11-18.

- “Memória, montagem e edição” in *Projecto Mnemosyne*, Encontros
de Fotografia, 2000, p. 14-17.

SCHARF, Aaron – *Arte y fotografía* (1974), trad. Jesús Pardo Santayana, Madrid:
Alianza, 2005.

SENA, António - *Uma História da Fotografia*, Lisboa: Comissariado para a Europália 91,
Imprensa Nacional, 1991.

- *História da imagem fotográfica em Portugal, 1839-1997*, Porto: Porto
Editora, 1998.

SERÉN, M. C., **MOLDER**, M. F. - *Murmúrios do tempo*, Porto: Centro Português de
Fotografia, 1997.

SONTAG, Susan, *Ensaaios sobre fotografia* (1977), trad. José Afonso Furtado, Lisboa:
Dom Quixote, 1986.

SOUGEZ, Marie-Loup, *Historia de la fotografia*, Madrid: Cátedra, 2011.

SUL – com textos de Luís Carmelo. *Encontros de Fotografia de Coimbra*, 1996.

TAGG, John – *El peso de la representación* (1988), trad. António Fernández Lera,
Barcelona: Gustavo Gili, 2005.

TERRAS DO NORTE – textos de Maria Tereza Siza e Orlando Ribeiro. *Encontros de
Fotografia de Coimbra*, 1995.

VALE DO MONDEGO – textos de Maria do Carmo Serén e Jorge Gaspar. Encontros de Fotografia de Coimbra, 1993.

VESTÍGIOS. Sicó, Conímbriga – texto de Adília Alarcão, Encontros de Fotografia de Coimbra, 1994.

VIAGENS EM ANGOLA, 1877 – 1897 – fotografias de Cunha Morais e textos de Nicolas Monti e António Pedro Vicente. Encontros de Fotografia, 1991.

WALDEN, Scott, (ed.) - *Photography and Philosophy: Essays on the Pencil of Nature*, London: Wiley-Blackwell, 2010.

WELLS, Liz (ed.) – *Photography: a critical introduction*, New York: Routledge, 1996.

CATÁLOGOS dos 8ºs, 9ºs, 10ºs, 11ºs e 12ºs Encontros - Encontros de Fotografia de Coimbra, 1987, 1988, 1989, 1991, 1992

- Artigos em jornais e outra imprensa periódica

CALADO, Jorge - “A História segundo a técnica”, in *Expresso*-Revista, 2 Jun. 1990.

- “Uma árvore com muitos ramos”, entrevista conduzida por Alexandre Pomar, in *Expresso*-Revista, 23 de Fev. 1991.

CARLOS, Isabel - “O império da morte”, *Expresso*, 18 de Nov. 1995.

DIAS, Pedro - “Encontros de Fotografia”, *As Beiras*, 30 de Nov. 1993.

- FRADE**, Pedro Miguel - “Coimbra: encontros de mestre(s)”, *Expresso-Revista*, 12 de Nov. 1988.
- “Witkin: o real não recomendável”, *Expresso-Revista*, 11 de Nov. 1989.
 - “O jardim das espécies” in *Expresso-Revista*, 11 Nov. 1989.
 - “Mercado da Fotografia em Portugal”, *Artes & Leilões*, Ano 1, nº1, 1989, p. 22/23.
- GUEDES**, Nuno Miguel - “Lentes de Coimbra”, *Visão*, 16 de Nov. 1995.
- LOPES**, António - “Coimbra: História feita de Fotografia”, *A Capital*, 9 de Nov. 1995.
- LOPES**, João - “Naturezas quase mortas”, *Expresso-Revista*, 11 de Nov. 1989.
- MEDEIROS**, Margarida - “Cunha Moraes”, *Público*, 15 de Nov. 1991.
- “Paisagens do Céu e do Inferno”, *Público*, 16 de Nov. 1993.
- MIRANDA**, Manuel - “Encontros de Fotografia: dez anos depois”, in *Artes & leilões*, nº 2 (Dez. 1989 - Jan. 1990), Lisboa.
- “Tempo de Imagem: Bendita efemeridade. Estratégias que a fotografia tece”, *A Capital*, 2 de Dez. 1993.
- PEREIRA**, Albano da Silva - em entrevista ao jornal *Público*, 28 de Dez. 1990.
- “Conversa com vista para...”, entrevista conduzida por Maria João Seixas, *Público/Pública*, 4 de Fev. 2002.
 - em entrevista ao jornal *As Beiras*, 10 Julho 2009.
- PINHARANDA**, João - “Usar a memória para inventar: fotografia em Coimbra”, in *Arte Ibérica*, nº 40 - (Out. - Nov. 2000), Lisboa.
- “Fotografia em Coimbra. Usar a memória para inventar”, *Arte Ibérica*, Ano 4, nº 40, 2000.
- PINTO**, António Cerveira - “Um impacte estético surpreendente”, *O Independente* - III, 17 de Nov. 1989.
- POMAR**, Alexandre - “A meio caminho”, *Expresso- Revista*, 19 de Nov. 1994.
- “Norte, desnorte” in *Expresso- Revista*, 18 de Nov. 1995.

- “Enfim, nós”, *Expresso-Revista*, 16 de Nov. 1996.
- “Encontros de Coimbra”, *Expresso-Revista*, 6 de Nov. 1998.

RODRIGUES, António - “Coimbra é uma lição de fotografia e ambição”, *A Capital*, 9 Nov. 1996.

ROSENTHAL, Gisela - “Imagens da saudade antecipada, 12ºs Encontros de fotografia em Coimbra”, in *Artes & leilões*, nº 18 (Fev. - Mar. 1993), Lisboa.

SERÉN, Maria do Carmo - “Encontros de Fotografia de Coimbra: o diálogo possível”, in *Artes & leilões*, nº 12 (Dez. 1991 - Jan. 1992), Lisboa.

SIZA, Maria Tereza - “Sinais de mudança”, entrevista conduzida por Rui Tavares, *Já*, 31 de Out. 1996.

SOROMENHO, Ana, “Encontros de Fotografia de Coimbra: Da vida das paisagens”, in *Arte Ibérica*, nº 35 (Dez. 1998 – Jan. 1999), Lisboa.

NOTA – Foram ainda consultados *dossiers de imprensa* relativos aos anos de 1993, 1995 e 1996 e 1997 e *recortes de imprensa* de 1993, 1995 e 1996, pertencentes ao arquivo pessoal da Dra. Maria Tereza Siza.

- Artigos e sítios consultados na internet

<http://aulaportuguesonline.no.sapo.pt/causas.htm> (consulta efetuada em 22 Out. 2012)

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt/FichasHistoricas/BoletimPhotographico.pdf>
(consulta efetuada em 7 Nov. 2012)

www.interact.com.pt/ (consulta efetuada em 5 Nov. 2012)

www.emiliatavares.com/ensaios-papers (consulta efetuada em 28 Out. 2012)

<http://manuelcarvalho.8m.com/Jorge Guerra.html> (consulta efetuada em 7 de Nov. 2012)

<http://denunciacoimbra2.wordpress.com/2009/07/12/> (consulta efetuada em 6 de Janeiro de 2013).

<http://collection.britishcouncil.org> (consulta efetuada em 28 de Jan. 2013).

<http://www.japantimes.co.jp/culture> (consulta efetuada em 28 Jan. 2013).

www.apaf.com.pt e www.desenhoscomluz-apaf.blogspot.com

www.mef.pt e www.movimentodeexpressaofotografica.wordpress.com

www.ipf.pt.

www.artephotographica.blogspot.pt/

www.espoliofotograficoportugues.pt.

<http://olhares.sapo.pt/>

www.artecapital.net.

www.alexandrepomar.typepad.com

ANEXO I

(Re)encontros

Entre 5 e 11 de Maio de 1980, tiveram lugar os primeiros *Encontros de Fotografia de Coimbra*: “Desse momento fundador resta apenas uma memória vaga, a dos que fizeram essa edição inaugural do festival...” (Pereira, Amado, 2003: 12); dos que fizeram os *Encontros* ou que neles participaram, dos seus verdadeiros protagonistas ou dos que então iniciaram o olhar sobre uma outra fotografia. Desses primeiros *Encontros* restam duas lembranças essenciais que, por isso mesmo, constam das memórias registadas no texto introdutório de *Coimbra*, exposição que inaugurava, à data, 2003, o Centro de Artes Visuais – um cartaz e uma frase. Um cartaz, “acidentalmente” emoldurado e conservado entre fotografias, papéis e demais haveres, recorda esse ano de 1980 em que benevolamente se concretizou em Coimbra um encontro com o inédito; e ali está ele a lembrar todos os dias a todos quantos ali trabalham ou por ali passam, que foi possível o sonho; e uma frase inscrita no texto de apresentação desses primeiros Encontros – “O conjunto de iniciativas que constituem os 1ºs *Encontros de Fotografia de Coimbra* são uma primeira atitude organizada sobre a fotografia.” Volvidas mais de duas décadas, essa frase é pronúncio e testemunho do “espírito que sempre caracterizou os *Encontros de Fotografia*.” (*ibidem*)

Realizaram-se então nove exposições, quatro das quais gozaram da cortesia e patrocínio das embaixadas de França (*Six Regards*, com Robert Doisneau e Martine Franck, entre outros, e *12 photographies*, onde regressam Doisneau e Franck, mas também Kertesz, Lartigue, Plossu ou Man Ray) e dos Estados Unidos da América (*Some colour photographs*, 30 fotógrafos americanos, entre os quais, John Baldessari, Mark Cohen, Mitchell Epstein, Ralph Gibson, Hans Namuth, Bruce Nauman, Ed Ruscha, Lucas Samaras ou Neal Slavin), e também do Instituto Goethe (Fotografias de Rolf Lederbogen)²⁶⁹. Foram muitos os fotógrafos cujos trabalhos puderam ser apreciados pela primeira vez – alguns já consagrados e conhecidos, outros nem tanto. Além da monográfica do artista alemão, tiveram ainda lugar duas outras exposições individuais: de Pereira de Carvalho, cedida pela Associação Fotográfica do Porto e de Manuel Magalhães, também ele um fotógrafo do Porto. Houve ainda lugar à exibição de uma retrospectiva do Grupo Câmara e à exposição *Quatro Olhares sobre Coimbra* onde estiveram presentes, Manuel Magalhães, Paulo Nozolino, Rogério

²⁶⁹ Rolf Lederbogen, arquiteto, fotógrafo e *designer*, proferiu, na mesma ocasião, duas conferências sobre a história e a encenação da fotografia.

Pereira e Carlos Valente. Todas as exposições tiveram lugar no Edifício Chiado²⁷⁰, com exceção de uma última que se realizou na galeria sede do CEF - *Aspectos da Fotografia Portuguesa* - onde foram apresentados trabalhos dos seus associados. Exposições e conferências completaram-se com um programa de *workshops* dirigidos, sobretudo, aos alunos dos estabelecimentos escolares de Coimbra. Voltando ainda ao catálogo de 2003, da exposição *Coimbra*, e em jeito de justificação, chama-se a atenção para a “relação amorosa” que desde o início se estabeleceu entre os *Encontros de Fotografia* e a cidade que os acolheu e para o modo como eles a procuraram sempre representar: daí, *Os Quatro Olhares sobre Coimbra*, concurso/exposição que se repetiria nos segundos e terceiros Encontros. Daí, a homenagem agora feita à cidade, quer (re)tomando-a como tema, quer adquirindo, para a coleção do CAV, o portfolio de Paulo Nozolino apresentado naqueles primeiros *Olhares*: “Paulo Nozolino mostra-nos a Coimbra de outrora e de agora, a cidade que desapareceu e a que continua a existir.” (*idem*: 18). A ideia subjacente a *Quatro Olhares* era herdeira de uma tradição desde há muito enraizada nas práticas salonistas mas, por outro lado, constituía uma forma expedita de incentivo aos fotógrafos participantes²⁷¹.

No ano seguinte, entre 8 e 17 de Maio, uma nova edição dos *Encontros* teve lugar, com um programa que seguia de perto as linhas já desenvolvidas nos primeiros *Encontros*. Dez exposições, das quais três organizadas e patrocinadas por entidades internacionais - Association Française d’Action Artistique (*Eugène Atget*), Goethe Institut (*Heinrich Zille*) e Instituto Britânico (*Paul Hill*); cinco exposições individuais de Paulo Nozolino, Jorge Molder (*Modus inveniendi*), Alice Gentil Martins, Carlos Valente (*Percursos*) e Manuel Miranda (*Algumas fotografias de morte*); uma exposição a um tempo homenagem e divulgação do trabalho da casa comercial madeirense *Perestrellos Photographos*; como no ano anterior, retomou-se a oportunidade de expor na galeria do CEF, trabalhos dos seus associados, tal como se apresenta o resultado do concurso *Quatro olhares sobre Coimbra*, este ano com fotografias de Ricardo Fonseca, Luís Fontes, Paulo Roberto e Guilherme Silva. Além dos workshops que prosseguiram o projeto de sensibilização de jovens estudantes, tiveram lugar

²⁷⁰ Imóvel de interesse público, o Edifício Chiado é um excelente exemplar de arquitetura de ferro, com pormenores de Arte Nova, inaugurado em 1910, como sucursal dos Armazéns do Chiado de Lisboa; encerrada a atividade em meados dos anos 50, e depois de vicissitudes várias, na segunda metade da década de 70 o edifício passa a ser utilizado para fins culturais tendo a Câmara adquirido o imóvel em 1984, iniciando, de imediato, o processo de classificação que se concretizaria em 2002. Hoje é o principal núcleo do Museu Municipal.

²⁷¹ No desdobrável de apresentação dos 1^{os} *Encontros*, podia ler-se a propósito: “Esta exposição é o corolário do concurso de fotografia em que a selecção dos quatro fotógrafos se fez a partir de ‘Portfolios’, e que possibilitou a cada um deles, além do prémio monetário de 10.000\$00, a estadia em Coimbra para a realização das fotografias que agora se apresentam.”

cinco seminários²⁷² e oito conferências²⁷³. Veremos à frente, como uma revisão programática se fará apenas em meados dos anos 80 e que os Encontros surgem, aliás, num momento em que despontavam inúmeras iniciativas congêneres suportadas pelo crescente interesse pela fotografia e, sobretudo, pela sua emancipação e autonomização. Além dos festivais, a segunda metade dos anos 70 e os anos 80, testemunharam o aparecimento de múltiplas estruturas de produção, exposição, difusão e divulgação da fotografia quer internamente quer, sobretudo, no plano internacional²⁷⁴.

Entre 7 e 16 de Maio de 1982, regressavam a Coimbra, os *Encontros*. Este é o ano de um outro projeto no domínio da fotografia, que embora desaparecido prematuramente, marcou de forma indelével a fotografia em Portugal – a associação/galeria Ether/Vale tudo menos tirar olhos: a exposição inaugural – *Lisboa e Tejo e Tudo* que, a um tempo, retomava e homenageava a *Lisboa, cidade triste e alegre* de Vitor Palla e Costa Martins, viria a estar presente em Coimbra, durante estes terceiros *Encontros*, num modelo de colaboração inter pares que abordaremos mais à frente. Repetiam-se mais uma vez, agora a última, *Os quatro olhares sobre Coimbra*, nesse ano com Rui Esteves, Vicente Pereira, Alberto Picco e Américo Pinto; mais algumas exposições de fotógrafos portugueses – Luís Pavão, José Manuel Rodrigues e *Fotografia Portuguesa 1970-1980* e ainda a habitual coletiva do CEF, reunindo, mais uma vez, trabalhos dos associados. No plano da fotografia internacional, destacaram-se as fotografias de Jean Dieuzaide (*Portugal 1954*), de August Sander e *Aspectos da fotografia alemã pós 1945* (do acervo da coleção Fotoforum, Kassel, com seleção de Floris Neussus que na ocasião proferiria duas conferências – *Fotoforum de Kassel e Fotografia Conceptual*). Estiveram ainda presentes uma mostra de fotografia holandesa - *7x7: Nova fotografia holandesa* – organizada pela Galeria Perspektief de Roterdão e, com o apoio do

²⁷² Os seminários foram dirigidos por Paul Hill (*The photograph as metaphor*) que proferiu uma conferência sob o mesmo título, Zeferino Ferreira (*Este rosto que nos (a)traí*), Manuel Miranda (*Fotografia: os primeiros passos*), Paulo Nozolino (*Viver e matar fotografias*) e Carlos Valente (*Elementos da linguagem fotográfica*).

²⁷³ As conferências foram proferidas por Rui Cunha (*Fotografia e Comunicação*), Gilles Mora (*Quelle critique pour la photographie? e La photographie comme autobiographie*), Fernando Pernes (*Artes Plásticas e Fotografia*), António Sena (*A edição fotográfica em Portugal, século XIX e Blackbox - o que o olho diz à máquina*, com Nuno Félix da Costa) e António Pedro Vicente (*Alguns fotógrafos portugueses do século XIX*).

²⁷⁴ Depois dos Rencontres d'Arles, em 1970, foram muitas as estruturas criadas na década seguinte (festivais, galerias e outras instituições): Association Contretype (1978) e Galerie Espace Contretype (1981) em Bruxelas; Perspektief, revista e galeria em Amsterdão (1980); Galeria Forum, a mais antiga galeria fotográfica de Espanha (1981); a bienal de Barcelona - Primavera Fotográfica (1982); Centro de Estudos Fotográficos de Vigo e FotoBienal de Vigo (1985); Musée de l'Elysée em Lausanne, (1985); Musée de la Photographie de Charleroi, Centre d'art Contemporain de la Communauté Française de Belgique (1987); Centro de Creació Fotogràfica de Barcelona (1987); Bienal de Fotografia de Roterdão (1988); Mois de la Photo de Montréal (1989). (cf. Gorjão, 1996: 117/118).

British Council, *About Seventy Photographs*. Como nos anos anteriores, realizaram-se seminários e conferências²⁷⁵, além dos *workshops* de formação e de sensibilização.

No ano seguinte, os Encontros tiveram lugar entre 8 e 15 de Maio. Neste ano de 1983, já não houve lugar ao concurso *Quatro olhares...* mas a ideia central deste projeto abriu caminho à progressiva constituição de um fundo fotográfico: encomendas e aquisições mas também doações de alguns fotógrafos presentes, cumpririam esse desiderato, tendo vindo a constituir-se como a *Coleção dos Encontros de Fotografia*, reveladora do caminho percorrido pela instituição. Com exceção da anulação daquele projeto, toda a maquetagem se manteve, entre a apresentação de fotografia portuguesa – *Margens do Mondego*, com fotografias de Rui Cunha e Albano da Silva Pereira, e *Contribuições/Fotógrafos Portugueses*, uma coletiva com fotógrafos que de algum modo estavam já comprometidos com uma nova linguagem e expressão fotográficas - Jorge Molder, Paulo Nozolino, Manuel Miranda, Manuel Magalhães, Carlos Valente, José Manuel Rodrigues, Luís Pavão, Nuno Félix da Costa, entre outros, e também os artistas plásticos Ângelo de Sousa, Helena Almeida e Eduardo Nery; e fotografia estrangeira – *Faces of Japan*, uma exposição de fotografia japonesa organizada pela Canon Photo Gallery de Amsterdão, *Strategies: recent developments in British Photography*, uma cortesia do British Council, com fotografias de Martin Parr, David Ward, Karen Knorr, Paul Graham, Sharon Kivland e outros, *Lugar Implícito*, uma organização de José Manuel Rodrigues e da Galeria Perspektief, com fotografias de Marrie Bot, Paul den Hollander, Paul de Nooijer, entre outros, e ainda duas outras exposições individuais: de Bernard Plossu, numa colaboração com Gilles Mora, e de Verena von Gagern, numa cortesia do Goethe Institut. Houve ainda lugar a conferências e a um seminário de três dias sobre a edição fotográfica.

Os 5^{os} *Encontros de Fotografia*, realizados entre 4 e 8 de Maio de 1984, foram os últimos a apresentar uma direção partilhada²⁷⁶, aliás, pelo programa disponível, pode inferir-se que o projeto estaria a esgotar-se: para além de ser, de todos os *Encontros*, aquele que ocupou um menor número de dias, interromperam-se também as colaborações com os organismos internacionais que haviam propiciado, em anos anteriores, o conhecimento de alguns nomes importantes da fotografia. Nesse ano, com exceção das fotografias de Paul den

²⁷⁵ Dos conferencistas portugueses, destacamos Ernesto de Sousa (*A Fotografia e as Vanguardas*), António Sena (*Lisboa/Fotografia – uma história de mulheres*), António Cerveira Pinto (*A destruição da legenda*), Guilherme Silva (*Fotografia e reportagem*) e João Bafo (*Testemunho e arte no fotojornalismo contemporâneo*); de entre as participações estrangeiras, Jean Dieuzaide (*Aprender a ver*), Gilles Mora (*A crítica fotográfica*), Floris Neususs e Giuliana Scimè (*A fotografia como meio para a arte e Teoria da percepção visual*).

²⁷⁶ A comissão executiva, até então, tinha sido constituída por Manuel Miranda, António Miranda, José Higino, Óscar Almeida e José Viana.

Hollander e de Andreas Müller-Pohle que na ocasião proferiu duas conferências - *Fotografia Europeia* e *Fotografia hoje: estratégias estéticas e visões pessoais*, todas as outras mostras foram de fotógrafos portugueses que, com exceção de Jorge Molder (*Dia Cinzento*), parecem demasiado circunscritos ao CEF – António Cunha (*Alentejo*), Óscar Almeida (*Fotografias de Verão*), Albano da Silva Pereira (*Inês*), Zeferino Ferreira (*O Olhar da Cena*), Cesário Rachador (*Profils*), mais *Fotografias* de Alberto Lopes e José Higino, e ainda *Seis fotografos de Coimbra* (José Viana, Óscar Almeida, Ângelo Vieira, José Higino, Alberto Lopes e Albano da Silva Pereira).

Como parecia eminente, a rutura viria a verificar-se no ano seguinte. Embora a nova direção de Albano da Silva Pereira não tenha nunca negado a importância dos primeiros anos, foi exatamente porque compreendeu o impasse em que eles se encontravam que aceitou este novo desafio, trocando o cinema pela fotografia, paixão, aliás, que o absorvia também, desde há muito. Apesar do impasse que o projeto revelava, tanto no modelo de programação quanto na debilidade física e financeira que o tolhia, Manuel Miranda continuaria ligado aos *Encontros*, ainda durante alguns anos. A primeira alteração foi a mudança de época: aos *Encontros* de Primavera (Encontros de Maio), sucederam os *Encontros* de Outono, mantendo, todavia, a designação original – *Encontros de Fotografia de Coimbra* que, nesse ano de 1985, se realizaram entre os dias 4 e 11 de Novembro. Em primeiro lugar assistiu-se à expansão dos núcleos expositivos: enquanto nas edições pretéritas, as exposições tinham-se repartido sempre entre o Edifício Chiado e a galeria da sede, nesse ano, alargam-se a dois novos locais – o Teatro Académico de Gil Vicente e o Círculo de Artes Plásticas. Ao todo, foram nove as exposições apresentadas: *L'Acte du Photographe* – 68 trabalhos de alguns dos nomes importantes da fotografia internacional, como Diane Arbus, Alvarez Bravo, Cartier-Bresson, Larry Clark, Walker Evans, Edward Weston, entre os quase trinta fotógrafos presentes no TAGV, uma exposição organizada por Gilles Mora para o Fond Regional d'Art Contemporaine d'Aquitaine e que teve o apoio da Alliance Française; três *Projectos fotográficos individuais* de Yanis Demos, Joan Fontcuberta e Jorge Molder; no Edifício Chiado, expuseram-se *Insignificâncias* de Gérard Castello-Lopes, *Os fotografos da Casa Real*, numa colaboração com o Instituto Português do Património Cultural, *Herbarium* de Joan Fontcuberta e *Celebrações* de John Demos; no Círculo de Artes Plásticas, estiveram *Ethos* de Jorge Molder e *Sé Velha* de Alberto Lopes; na galeria do CEF, uma exposição de trabalhos de Manuel Guimarães. Realizaram-se também alguns *workshops*, dinamizados, nesse ano, por Maria Tereza Siza e John Demos.

Em Novembro de 1986, entre os dias 6 e 12, tiveram lugar os 7^{os} *Encontros* que assumiram definitivamente uma estratégia de descentralização com exposições em três novos locais, os Museus Machado de Castro e de Zoologia da Universidade de Coimbra e ainda o Museu Monográfico de Conímbriga, no vizinho concelho de Condeixa. Foram dez as exposições que preencheram o programa destes *Encontros* de que se destaca a *Colecção Graham Nash*, no MNMC, quer pelo interesse intrínseco da exposição quer também pela colaboração experimentada com a Fundação Calouste Gulbenkian onde a exposição seria também exibida. No Edifício Chiado estiveram Andre Gelpke - *Percursos da Moderna Fotografia Alemã* e Max Pam - *Fotografia de Viagem*; no Círculo de Artes Plásticas estiveram *Brancusi, Fotógrafo*, uma exposição organizada pelo Centre Georges Pompidou, e *O Fazer Suave do Preto e Branco*, fotografias de Jorge Molder e Jorge Martins; ainda no Museu Nacional Machado de Castro foram mostradas fotografias de Karl Blossfeldt e de Joan Fontcuberta; no Museu Monográfico de Conímbriga, fotografias de Didier Morin, sobre os monumentos megalíticos de Carnac e de Stonehenge; *Fotografia e Natureza*, uma exposição de Jorge Albuquerque, presente no Museu de Zoologia; na galeria do TAGV, expuseram-se fotografias inéditas da Índia e de Macau dos anos 60, prestando-se uma homenagem a Augusto Cabrita²⁷⁷; finalmente, na galeria do CEF, *Os Fotógrafos do Centro*, onde se associaram os nomes de António Portugal, Guilherme de Oliveira, José Higino, Manuel Miranda e Vital Moreira, entre outros, personalidades de há muito ligadas ao CEF. Houve lugar a algumas conferências²⁷⁸ e aos habituais *workshops*.

Os 8^{os} *Encontros de Fotografia* realizaram-se no ano seguinte, entre os dias 5 e 15 de Novembro e o programa é testemunho, antes de mais, da consolidação de um projeto que, ano após ano, apesar do reparo deixado pela Organização no Catálogo Geral²⁷⁹, ganhava expressão pública, traduzida no alargamento dos apoios, colaborações e, sobretudo, dos públicos. “Durante dez dias Coimbra é lugar de «encontro» de fotógrafos nacionais e estrangeiros, por aqui confrontando perspetivas de trabalho e ideias que espelham as diversas correntes que atravessam a fotografia dos nossos dias”: esta é a síntese de apresentação num

²⁷⁷ Da homenagem constou ainda uma conferência de António Pedro de Vasconcelos, sobre o trabalho de Augusto Cabrita para o cinema, nomeadamente, para o filme *Belarmino*, de Fernando Lopes.

²⁷⁸ Didier Morin (*Paisagem e Fotografia*) e Joan Fontcuberta (*A Fotografia entre a realidade e a ficção*), António Cerveira Pinto (*A Holografia: uma fotografia sem lentes nem ponto de vista*), Joachim Schmid (*A fotografia alemã contemporânea e As fotografias de plantas de Karl Blossfeldt e a sua relação com «Herbarium» de Juan Fontcuberta*)

²⁷⁹ Na introdução do catálogo geral de 1987, diz-se: “(...) as gritantes limitações de ordem material e incompreensões várias que enfrenta quem quer que intente realizar em Portugal um trabalho de divulgação da Fotografia Contemporânea.” 8^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra*, s/p.

ano em que os *Encontros* se superaram em dimensão e ambição. Foram dezanove as exposições que se alargaram a novos locais da cidade e de que a exposição central foi uma homenagem ao fotógrafo mexicano Manuel Alvarez Bravo, de que foi produzido um pequeno catálogo com dois textos de André Breton e Diego Rivera: com o alto patrocínio da Presidência da República, e em mais um exemplo de profícua colaboração com outras instituições, a exposição, uma coorganização dos *Encontros* com o Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian, depois de exposta em Coimbra, no MNMC, foi apresentada em Cascais, no Palácio da Cidadela. No Edifício Chiado, foram apresentadas quatro exposições: Sena da Silva (*Fotografias de 1956/57*) e três fotógrafos estrangeiros: dois franceses – Bernard Plossu e Françoise Nuñez - e um americano, de ascendência portuguesa – Pepe Diniz; o tunisino Kamel Dridi expôs no Museu Antropológico; Diana Block expôs *Seres Cercanos: a imaginação e o retrato*, juntando-se a Christian Vogt e a Duane Michals, no Hotel Avenida, um outro espaço da cidade a ser “conquistado” pelos *Encontros*; no Museu Monográfico de Conímbriga, expôs Neal Slavin o fotógrafo americano que tinha já passado por Portugal no final dos anos 60, fotografando “pedras” e gentes, registando as ruínas de Conímbriga e dedicando ao país um livro monográfico que publicara em 1977; «*Fauna*», *A «Nova Zoologia» / Um Bestiário Fantástico*, dos fotógrafos catalães Joan Fontcuberta e Pere Formiguera, presente no Museu de Zoologia, identifica-se como mais uma das exposições/ficções sobre as quais tecem um soberbo descritivo tão sedutor quanto dubitativo; nas instalações do Goethe Institut estiveram as fotografias de Ulrich Tillmann e de Wolfgang Vollmer – *Obras-primas da arte fotográfica – Coleção Tillman e Vollmer*, “uma viagem lúdica e humorística pela história da fotografia” -, e *A imagem do fotógrafo*, de Joachim Schmid, assim anunciada pelo próprio autor – “A fotograficidade é a única condição necessária a uma exposição fotográfica...”; exposto no Palácio de Sub-Ripas, outro fotógrafo alemão, Rudolf Schäffer, com fotografias de cadáveres anónimos, no ambiente branco, assético, de uma morgue; e, no Jardim Botânico, mais um alemão, Nils-Udo, fotógrafo que “se situa no âmago do paradoxo da arte contemporânea: incerteza dos estilos... indeterminação quanto ao uso e ao destino da obra”, lê-se, a propósito; no Círculo de Artes Plásticas, expuseram-se trabalhos de Ernesto de Sousa de que Leonel Moura considera serem “o fruto de um génio inocente” (catálogo dos 8^{os} *Encontros de Fotografia*, s/p.) e de Manuel Miranda – *Praesente Cadavere*; na Galeria do CEF, quatro conjuntos de fotografias propostas por outras tantas Galerias – o Centro de Estudos Fotográficos de Vigo²⁸⁰, a Galeria

²⁸⁰ Fotografias de Manuel Sendón, Vari Caramés, Xosé Abad, Xosé Suarez Canal e Xurxo Lobato.

Cómicos²⁸¹, a Espace Contretype²⁸² e a Galeria Ether/Vale tudo menos tirar olhos²⁸³; finalmente, na galeria do Teatro Académico de Gil Vicente, fotografias de outro alemão, o cineasta Wim Wenders, um trabalho fotográfico paralelo à preparação de “Paris-Texas”. Os habituais seminários, conferências e *workshops* prolongaram as exposições fotográficas e cimentaram encontros; além de alguns dos fotógrafos presentes, foram ainda conferencistas, João Miguel Fernandes Jorge e João Pinharanda, nomes que se continuariam, em críticas e ensaios.

Entre 5 e 20 de Novembro de 1988, realizaram-se os 9^{os} *Encontros de Fotografia de Coimbra* que assim se justificam no Catálogo: “Os Encontros de Fotografia tendo em vista a opção assumida desde a sua primeira edição inscrevem-se inequivocamente no cerne do debate que atravessa a fotografia contemporânea, neste movimento de redefinição e reinvenção de uma actividade criativa que parece não ter nem realidade tangível nem limites definidos.” No centésimo aniversário do aparecimento da *Kodak* nº1, o “revolucionário aparelho” que universalizou e democratizou a fotografia e, por essa via, expandiu de forma vertiginosa o domínio da imagem, os *Encontros* entenderam homenagear a figura relevante de Robert Frank, o fotógrafo suíço que partiu cedo para os Estados Unidos e que, como poucos, registou uma nação multirracial e prolífica²⁸⁴; o pequeno catálogo que acompanhou a exposição reunia ainda dois textos do próprio Robert Frank e uma entrevista conduzida por Joachim Schmid. Foi esta a exposição que reabriu as portas da Casa das Caldeiras, um edifício de arquitetura industrial – a antiga Central Térmica do Hospital da Universidade de Coimbra. No MNMC, expuseram-se trabalhos de fotógrafos que registaram o *Portugal anos 50/60* – os franceses Édouard Boubat e Jean Dieuzaide, e o português Victor Palla; no Museu Académico reuniu-se a *Jovem Fotografia Portuguesa*²⁸⁵, porventura o primeiro compromisso

²⁸¹ Fotografias de Jorge Molder, José Afonso Furtado, Mário Cabrita Gil e Pedro Silva Dias.

²⁸² Fotografias de Daniel Brunemer.

²⁸³ Fotografias de António de Oliveira, Comt. António José Martins, Gérard Castello-Lopes, Marques da Costa, Vitor Palla e Costa Martins.

²⁸⁴ Como afirmou Pedro Miguel Frade: “Um programa magnífico, imponente mesmo, toca as raias do miraculoso quando se sabe que Robert Frank, esse deus perdido para a fotografia, aceitou enviar uma escolha «do que me resta aqui em casa» ...”. No mesmo artigo, o autor analisa a obra das duas grandes figuras presentes nesta edição dos Encontros – Frank e Gibson – e confronta-os, sintetizando esse confronto numa sedutora fórmula, ainda que “um pouco abusivamente” como admite: “Senhores do Tempo (Frank) e Mestres da Forma (Gibson)”. Pedro Miguel Frade, “Coimbra: encontros de mestre(s)”, *Expresso-Revista*, 1988, 12 de Novembro.

²⁸⁵ Sobre esta mostra de jovem fotografia portuguesa, pode ler-se no catálogo destes 9^{os} *Encontros*: “O levantamento da jovem fotografia portuguesa encontra-se por fazer. A inexistência de publicações especializadas e a ausência de edição fotográfica para isso contribuem. Quanto a galerias, muito poucas são as que demonstram verdadeira sensibilidade para com a expressão fotográfica. Some-se a falta de uma política concertada de divulgação que projecte a fotografia portuguesa extrafronteiras e estará explicado o «blackout» em que têm vivido muitos dos nomes mais promissores do médium. É o compromisso dos Encontros com os mais jovens

com os mais jovens fotógrafos portugueses - trabalhos de Álvaro Rosendo, António Pedro Ferreira, Ausenda Coelho de Castro, Clara Azevedo, Daniel Blaufuks, José Maças de Carvalho, Mariano Piçarra, Margarida Dias e Luísa Costa Dias; no Instituto de Antropologia, uma outra coletiva, a da *Fotografia artística por volta de 1900 na Alemanha*; no Círculo de Artes Plásticas apresentaram-se fotografias de Helena Almeida e do alemão Andreas Müller-Pohle; outro alemão, Dieter Appelt, expôs na Casa Alemã de Coimbra; o holandês Paul den Hollander e o catalão Manuel Esclusa expuseram no Museu Zoológico, enquanto o Instituto Botânico mostrava trabalhos de António Castilho e de Michel D’Heurle; no Instituto de Arqueologia estiveram presentes fotografias de José Afonso Furtado e no Museu de Conímbriga foi visto o trabalho do marroquino Touhami Ennadre; o Hotel Avenida acolheu fotografias de Ralph Gibson, outra mítica figura da fotografia americana, presente pela primeira vez em Portugal; no TAGV mostraram-se fotografias do belga, Willy Kessels e, finalmente, na galeria do CEF, expôs-se trabalhos de Claude Nori – *Norigrafia*. Simultaneamente, realizavam-se os colóquios e os workshops que se constituíam, idealmente, como momentos de debate, de reflexão e de sensibilização; lamentavelmente, não ficaram “para memória futura”, documentos suficientes para que a história, que está ainda por fazer, possa ser realmente uma história dos *Encontros*.

“Há dez anos atrás, pela primeira vez de uma forma organizada, algumas dezenas de imagens cintilavam nas paredes brancas do Edifício Chiado, na Baixa de Coimbra. Era o começo de uma aventura que modificaria o curso da história recente da fotografia em Portugal” (10ºs *Encontros de Fotografia*, s/p). Foram estas as palavras que introduziram os 10ºs *Encontros*, realizados em 1989, entre os dias 4 e 26 de Novembro, *Encontros* que eram, a um tempo, afirmação de um projeto e celebração de uma efeméride – os cento e cinquenta anos do anúncio público de uma “descoberta” que não o seria exatamente, mas sim o culminar de uma série de processos fotográficos pioneiros. Nesta exaltação de “uma assumida viagem na História da Fotografia” (*idem*), a programação prosseguida entre o testemunho histórico e a feição contemporânea, pretendeu sempre privilegiar a difusão e divulgação da fotografia portuguesa, ao mesmo tempo que ia sendo dada a conhecer uma fotografia internacional, mormente europeia e norte-americana. Assim, neste ano de comemoração, aos grandes nomes ou temas da fotografia, como os americanos Walker Evans ou Joel-Peter Witkin, ou a Vanguarda Russa e a Bauhaus, contrapôs-se alguns nomes da fotografia portuguesa como o

fotógrafos, funcionando como motor de difusão, como “veículo de propagação de uma imagem cultural do país.” 9ºs *encontros de fotografia*, 1988, s/p.

histórico Carlos Relvas, o contemporâneo Jorge Molder e os jovens Daniel Blaufuks e Manuel Valente Alves. Estes 10ºs *Encontros* iniciaram ainda uma difusão mais significativa, com a extensão a Lisboa e a Viseu, respetivamente, com as exposições *Hollywood Desaparecido* (apresentada na galeria Almada Negreiros) e *Fátima* de Kamel Dridi (na Galeria Forum). No Edifício das Caldeiras, a fotografia/encenação de Witkin, um dos nomes mais significativos da fotografia dos anos 80, que longe de uma apreciação consensual, mantém todavia a pertinência da revelação, o refinamento de uma “cultura das formas” procurada nos grandes mestres da pintura ou citada a partir de fontes fotográficas históricas, mas utilizando, para tanto, modelos reais²⁸⁶. Ligada ainda à personalidade de Witkin, que seleccionou as fotografias apresentadas no edifício da Fundação Bissaya Barreto, a exposição *Obras-Primas da fotografia médica*: de um acervo de quinze mil obras pertencentes à coleção privada de Stanley Burns, oftalmologista e cirurgião nova-iorquino, Witkin elegeu um pequeno número de impressionantes imagens, não originais²⁸⁷. No Hotel Astória, integrado esse ano como mais um local de exibição, Walker Evans e a sua *Havana 1933*, fotografia/reportagem²⁸⁸, como a do alemão Ulrich Mack, cujas fotografias expostas na Casa Alemã – *As ilhas de Pellworm e Harkers* – apresentavam duas comunidades insulares do Atlântico, na costa alemã e na costa oriental dos Estados Unidos, através dos seus cidadãos. Ainda ‘reportagem’ eram as fotografias de Bernard Plossu - *Alguns momentos em Portugal* - expostas na galeria do antigo refeitório de Sta. Cruz, onde a natureza está presente, ora reconhecida, porque nossa, ora fugidia, na desfocagem de um movimento perpétuo – o da viagem²⁸⁹. No Instituto Botânico, *Duas Deambulações: Verão e Inverno*, do escocês Jack Fulton – resultado de dois passeios em ambiente de montanha, traduzidos em objetos fotográficos singulares onde a imagem é completada, ou complementada, por colagens de

286 “J.P.W. utiliza corpos dos quais retira – com precisão quase cirúrgica – tudo o que uma cultura higienizada e em vias de remoralização como a do Ocidente pós-industrial se obstina em condenar ao estatuto de objectos irrepresentáveis ou inutilizáveis na arte ou, em todo o caso, não recomendáveis para apresentação pública como passíveis de valorização estética: a monstruosidade disforme e grotesca de corpos doentes ou, de acordo com alguns critérios, «com defeito»” P. M. Frade, “Witkin: o real não recomendável”, *Expresso-Revista*, 1989, 11 de Novembro.

287 “(...) uma “mistura de elementos diversos que vão desde a exploração primária e feirante dos nossos tabus, até ao puro reacçãoarismo de uma estética *kitsch* (...) uma contemplação de que se desprende, diríamos naturalmente, um sentimento de humildade e de compreensão humanas.” A. Cerveira Pinto, “Um impacte estético surpreendente”, *O Independente-III*, 1989, 17 de Novembro.

288 “As gentes, as ruas, as fachadas de Havana são-nos, assim, devolvidas numa suspensão paradoxal: representam instantes ideais (...) em que o gesto mais difuso ou a arquitectura mais esquecida podem adquirir a impressionante dignidade de ícones para sempre cristalizados.” João Lopes, “Naturezas quase mortas”, *Expresso-Revista*, 1989, 11 de Novembro.

289 “ (...) a desmesura, não do mundo, mas do que se quer (ver) dele, não de um projecto de viagem mas da viagem como espaço-tempo de incessante ruptura de todos os projectos.” P. M. Frade, “Viagem Infinita”, 10ºs *Encontros de Fotografia*, 1989, s/p.

elementos diversos e apontamentos escritos. No Círculo de Artes Plásticas, apresentaram-se trabalhos de Manuel Valente Alves - *Arte da Pintura* -, dos catalães Mabel Palacin e Marc Viaplana - *Blackmail* - e do arquiteto alemão Wilmar Koenig - *Os Caminhos*. No Museu Antropológico, expôs-se a *Fotografia da Bauhaus*, “ [...] uma selecção tão alargada quanto possível, das fotografias da Bauhaus, mostrando a sua complexidade, os seus variadíssimos usos e finalidades, indo dos instantâneos pessoais até ao anúncio comercial.” (*10ºs Encontros de Fotografia*, s/p) e no Teatro Académico de Gil Vicente, *A Vanguarda Russa: Fotografia e Cinema, 1925-1940* com uma série de trabalhos dos mais importantes cineastas e fotógrafos russos da época - Alexander Rodchenko, Dziga Vertov, Sergei Eisenstein, onde surge realçada a estreita relação entre as duas artes e o modo como o cinema influenciou a fotografia; “uma *deriva* em torno das origens da fotografia em Portugal” (*idem*) foi a exposição de Carlos Relvas, no MNMC, a partir das fotografias pertencentes à coleção particular de António Pedro Vicente; no Museu de Zoologia, duas exposições de Jorge Molder e de Daniel Blaufuks, sobre o património do próprio Museu²⁹⁰; finalmente, no Hotel Avenida, foi mostrada a *Colecção de Fotografia Contemporânea* do Centro de Estudos de Fotografia, que traduz o percurso do próprio CEF e da sua principal realização – os *Encontros de Fotografia*²⁹¹. Dez conferências²⁹² e três seminários²⁹³, além da leitura crítica de *portfolios*, completaram esta edição comemorativa da fotografia.

Em Outubro de 1990 a imprensa anuncia o cancelamento dos *Encontros de Fotografia* naquela que seria a sua 11ª edição. “A falta de apoios financeiros por parte de diversas entidades” terá sido a razão invocada pela organização; todavia, já eram considerados escassos os apoios dos anos anteriores, mas a inquestionável afirmação dos *Encontros* como um dos acontecimentos culturais mais importantes realizados à época, legitimava novas expectativas e mais alargadas exigências. É isso mesmo que o Diretor afirma numa entrevista a João Pinharanda: questionado sobre as razões que levaram à decisão de cancelamento, Albano da Silva Pereira justificar-se-ia com a absoluta necessidade de profissionalização da

²⁹⁰ “O espaço do Museu de Zoologia desdobra-se interiormente, este ano, em duas representações de si. (...) se Molder, com as suas fotografias sóbrias e sombrias, consegue por vezes eclipsar completamente o museu como espaço de visibilidade e de apresentação (...) já o trabalho de Blaufuks se volta inteiramente para uma representação aparentemente muito «clean» do espaço mesmo do museu.” P. M. Frade, “O jardim das espécies” in *Expresso-Revista*, 1989, 11 de novembro.

²⁹¹ 2[...] como sinal de um atraso que não é específico mas antes partilhado por muitos outros sectores da actividade artística em Portugal, tardam em constituir-se, entre nós, as colecções públicas de fotografia. Deste facto decorre a característica mais evidente desta colecção: é única.” Manuel Miranda, *10ºs Encontros de Fotografia*, 1989, s/p

²⁹² Conferências de Joel-Peter Witkin, Graham Howe, Bernard Plossu, Petra Benteler, Jaroslav Andel, Manuel Sendón, Allan Porter, Jack Fulton, Pedro Miguel Frade e António Pedro Vicente.

²⁹³ Seminários de Ulrich Mack, Anne Cartier-Bresson e Manuel Miranda.

estrutura e do evento²⁹⁴. Por outro lado, os *Encontros* tinham deixado de estar sós; se por um lado iam surgindo outros acontecimentos similares - *Os Encontros da Imagem* de Braga (1987) ou a *Foto Porto - o mês da fotografia*, organizado pela Casa de Serralves (1988 e 1990), por outro, como vimos, a própria Secretaria de Estado da Cultura lançava a ideia de uma Coleção Nacional de Fotografia, facto a que também não terá sido indiferente a Direção dos *Encontros* como, aliás, ficou claro na referida entrevista.

Entre 9 e 24 de Novembro de 1991, realizava-se a 11ª edição dos *Encontros de Fotografia de Coimbra*: “Após um ano de forçado silêncio, a edição deste ano pretende apresentar-se como produto de reflexão em torno de um modelo futuro, num projecto que responda ao novo público e aos novos tempos.” (11ºs *Encontros de Fotografia*, s/p). Regresso aos grandes nomes da cultura fotográfica europeia – Henri Cartier-Bresson e Jacques-Henri Lartigue – ambas no Edifício Chiado, cortesia do Centre National de la Photographie e da Association des Amis de Lartigue; regresso ainda a Herbert List, no MNMC, o fotógrafo que “tinha alma de poeta” como lembra Andreas Feininger (11ºs *Encontros de Fotografia*, s/p.); no Edifício das Caldeiras, a *Fotografia Subjectiva Alemã, 1948-1963*, uma expressão cunhada por Otto Steinert, fundador da *Fotoform*, que visava recuperar a criatividade da fotografia alemã dos nos 20, nomeadamente da Bauhaus, e associar “as possibilidades estéticas e valores deste meio de expressão”. No Círculo de Artes Plásticas, apresentou-se trabalhos do belga André Jasinski – *Holzwege* – fotografias e um vídeo – *Heur* - numa cortesia da Galeria Espace Contretype, de Bruxelas; no átrio principal dos Hospitais da Universidade de Coimbra, foi montada a exposição *Diário TB-SIDA*, de Linda Troeller, fotografias de doença, discriminação e exclusão. Na casa Museu Bissaya Barreto, local escolhido nesse ano para a inauguração oficial dos *Encontros*, foi vista a exposição *Viagens em Angola, 1877-1897*, de Cunha Moraes, “um marco da apropriação fotográfica do continente negro” (do desdobrável de apresentação dos *Encontros*): prosseguindo um negócio de família, Cunha Morais abandona o conforto de Luanda e integra-se no *interland* africano, “na busca de imagens-documentos”²⁹⁵. No Museu de Antropologia, numa produção do próprio CEF, exibiu-se o trabalho coletivo de uma revisitação de África através das objetivas de quatro jovens fotógrafos: Céu Guarda (*Mindele Iamala*), João Tabarra (*Di Morna*), José Maças de Carvalho

²⁹⁴ “Decidimos pôr fim à situação «milagrosa» em que sempre trabalhamos servindo-nos de favores e amizades. Decidimos começar uma etapa absolutamente profissional. Não se pode passar a vida a sustentar as situações através de relações pessoais como aconteceu até agora...” A. S. Pereira, *Público*, 1990, 28 de Dezembro, p.23.

²⁹⁵ “Já não são só documentos de viagem por uma natureza semiperdida, ou postais para antigamente mandar à família e agora coleccionar, mas também pretexto para um «olhar distanciado» sobre a nossa relação com as outras partes – as humanas – da natureza.” M. Medeiros, “Cunha Moraes”, *Público*, 1991, 15 de Novembro.

(*Kau Kétu*) e Pepe Diniz (*Maputo*). No Hotel Avenida, fotografias de Luís Pavão – *O Jogo da Laranjinha* – um exercício de memória e nostalgia, num percurso por associações recreativas. *Foto-Romances*, uma série de oito ficções de 13mm, coproduzidas por La Sept/ Coup d’Oeil/ INA, a partir de uma proposta de Caroline Parent²⁹⁶. Cinco conferências²⁹⁷ e um seminário sobre a estética da impressão, por Yvon LeMarlec, completaram esta 11ª edição.

Os 12ºs *Encontros de Fotografia*, realizados entre 7 e 29 de Novembro, foram justificadamente dedicados a Pedro Miguel Frade, prematuramente desaparecido nesse ano de 1992: “Não podia realizar-se esta actividade de síntese que vimos há anos construindo sem que a polifacetada personalidade de Pedro Miguel Frade surja como referente da implosão da fotografia no nosso país”. Este foi também o ano da publicação de *Figuras do Espanto*, livro póstumo lançado na oportunidade por José Afonso Furtado e Manuel Maria Carrilho, que o apresentaram como facto inaugural de uma reflexão teórica em torno da fotografia em Portugal; ainda em jeito de homenagem, a direção dos *Encontros* assumiu o compromisso de “(...) mantendo um conjunto aparentemente diversificado de exposições, a proposta de fundo, que é inquirir a fotografia, vê-se reforçada por um espaço de debate e crítica que ajuda a ver para lá das intenções e das obras produzidas.” (do desdobrável dos *Encontros*) Assim, o eixo reflexivo de Frade em *Figuras do Espanto* conduziu o percurso das doze exposições. Envolvida agora na programação, Tereza Siza traz para esta edição, *Na Índia dos Vice-Reis: Imagens da Saudade Antecipada*: na casa Museu Bissaya Barreto: esta exposição inaugural revela imagens de Goa, Damão e Nagar-Avely retiradas de três álbuns de 1890, de Sousa e Paúl e de Adolfo Moniz²⁹⁸. As fotografias de Cunha Moraes das suas *Viagens em Angola* voltam aos Encontros, este ano, na Biblioteca Municipal de Cantanhede. Esse foi também o ano em que a SEC entendeu distinguir Coimbra como *Capital do Teatro*: em consonância, no claustro quinhentista do Mosteiro de Celas, pela primeira vez integrado no circuito expositivo, foi apresentada uma exposição comissariada por Ricardo Pais, coordenador do evento –

²⁹⁶ As ficções: *O gosto amargo da água*, guião de Jean-Michel Mariou e fotografia de Marie-Paule Nègre (Toulouse); *Quarto escuro*, guião de Delacorta e fotografia de Roland Allard (Paris); *A pele de uma flor*, guião de Michèle Roberts e fotografia de Pascal Dolémieux (Londres); *Kafkiada*, guião de V. Jetel e M. Bures e fotografia de Jean-Claude Coutasse (Praga); *Lisboanoite*, guião de Al Berto e fotografia de Françoise Huguier (Lisboa); *O reverso do quadro*, guião de Rinus Ferdinandusse e fotografia de Marc Asnin (Amsterdão); *A cicatriz*, guião de Didier Daeninckx e fotografia de Xavier Lambours (Estrasburgo); *Perdidamente*, guião de M. Vasquez Montalban e fotografia de Paulo Nozolino (Barcelona).

²⁹⁷ *Sobre a invenção do estilo em fotografia: Henri Cartier-Bresson e Jacques-Henri Lartigue*, de Pedro Miguel Frade; *A obra de Henri Cartier-Bresson*, de Gilles Mora; *Cunha Moraes, o percurso de um fotógrafo em Angola, 1877-1897*, de António Pedro Vicente; *A obra de Jacques-Henri Lartigue*, de Alain Lister; *Diário TB-SIDA*, de Linda Troeller.

²⁹⁸ “O valor documental original que outrora as tornou preciosas e objecto de *espanto* foi corroído pelo tempo, com o aperfeiçoamento constante das técnicas imagéticas e a inflação das imagens disponíveis.” Gisela Rosenthal, “Imagens da Saudade Antecipada”, *Artes & Leilões*, nº 18, Fev./Março 1993, p. 55

Nadar e o Teatro, uma cortesia da Mission du Patrimoine Photographique; também relacionada com a “festa” do teatro, expôs-se no Teatro Académico de Gil Vicente um conjunto de fotografias do belga Michel Waldman que fotografou em Portugal uma série de cine-teatros, antecipando o seu desaparecimento – *Cine-Teatros: arqueologia do presente/ausente*. No Edifício das Caldeiras, uma homenagem a *Ralph Eugene Meatyard: um visionário americano*: no espaço a um tempo sedutor e lúgubre, a fotografia de Meatyard, “imagens aparentemente abstractas, todas baseadas na reacção da câmara aos fenómenos naturais, exprimem estados emocionais de uma forma semelhante à da pintura abstracta expressionista” (do desdobrável dos *Encontros*); no Mosteiro de Celas, Georgia O’Keeffe fotografada por Todd Webb – *Georgia O’Keeffe: a paisagem da artista*: “uma visão íntima e brilhante da vida de um artista vista pelos olhos de outro artista” (*idem*). Como Walker Evans ou Robert Frank, também Jeff Jacobson fotografou a América e os americanos da década de 80: *Americanos, como eu* é o resultado desse registo, mostrado no Museu e Laboratório Antropológico; na Igreja da Misericórdia de Montemor-o-Velho, mais uma exposição descentralizada – *Europa Rural, primeiros trabalhos*, um projeto do Ministério da Agricultura e da Floresta de França que reuniu trabalhos de Gilles Peress, Stéphane Duroy, Dominique Cros e Georges Dussaud. Com fotografias de Rita Magalhães Barros, no Círculo de Artes Plástica, pode ser vista a exposição *Hotel Chelsea* sobre o mítico hotel nova-iorquino. No Hotel Avenida, uma retrospectiva de Victor Palla (1948-1991), exposição organizada pelo Centro de Arte Moderna da Fundação Calouste Gulbenkian; ainda no Museu Antropológico, apresentou-se a exposição *Álbuns de Família*, outro gesto importante na divulgação consequente da jovem fotografia portuguesa, com fotografias de Sérgio Mah, Céu Guarda, Adriana Freire, Álvaro Rosendo, José Maças de Carvalho, João Tabarra, Pedro Cláudio, Luís Palma e Graça Sarsfield, alguns trabalhos da Photographia Guedes do Porto e ainda Max Pam e Bernard Plossu. Finalmente, no Instituto da Juventude, *Brücken*, com fotografias de João Tabarra. Lugar ainda às habituais conferências²⁹⁹, dois seminários conduzidos por Max Pam e Jeff Jacobson, sobre fotografia de viagem e fotojornalismo e a leitura crítica de *portfolios*.

Os 13^{os} *Encontros de Fotografia* realizados entre os dias 13 e 28 de Novembro de 1993, assumiram “uma viragem qualitativa na filosofia de trabalho, diluindo a perspectiva formalista sobre a Fotografia e a sua História, para privilegiar a sua interação com os aspetos

²⁹⁹ Homenagem a Pedro Miguel Frade com apresentação simultânea de *Figuras do Espanto* (J. A. Furtado e M. M. Carrilho), *Howard Greenberg Gallery* (Howard Greenberg), *A Obra de Ralph Eugene Meatyard* (Christopher Meatyard), *A Índia dos Vice-Reis* (Maria do Carmo Serém), *Os Álbuns “A Índia Portuguesa” e “Damão”* (Giovanni Ferracuti), *Luxo e lixo em fotografia* (Tereza Siza) e *O Projecto “Camera Internacional”* (Gabriel Bauret).

sociais, políticos, económicos e culturais” (do desdobrável dos *Encontros*). A renovação de uma fotografia centrada na natureza e na paisagem e a reconhecida importância dos levantamentos topográficos e documentais, questão a que voltaremos mais à frente, suscitaram um programa que, sem pôr em causa as grandes linhas de orientação, recentravam agora o seu principal objeto: olhar a paisagem era já, à época, um importante domínio de reflexão, quer sobre a própria noção de natureza quer sobre a relação e revelação que ela exerce na fotografia. A exposição central, no Museu Antropológico, foi *Jardins do Paraíso*, uma coletiva de 16 fotógrafos produzida pelo CEF, comissariada por Albano da Silva Pereira e Gabriel Bauret, reuniu trabalhos de Robert Frank, Lewis Baltz, Emmet Gowin, Mark Klett, Ruth Thorne-Thomsen, Chris Killip, John Davies, Hamish Fulton, Boyd Webb, Luigi Ghirri, Gabriele Basilico, Mimmo Jodice, Hiroshi Sugimoto, Humberto Rivas, Gilbert Fastenaekens e Jorge Molder. Paralelamente, realizava-se no Edifício das Caldeiras uma instalação fotográfica de Boyd Webb (*Caldeira*), numa colaboração com as Galerias Cómicos e Anthony d’Offay; *Spoon Riber Mediterranea*, de Mimmo Jodice, exibiu-se no Museu Monográfico de Conímbriga. No Colégio das Artes, duas exposições coletivas resultantes de duas missões fotográficas específicas: *Transmanche*, um levantamento das transformações da paisagem e da vida social suscitadas pela abertura do Canal da Mancha, com Lewis Baltz, Bernard Plossu, Josef Koudelka e Jacques Vilet (exposição produzida pelo Centre Régional de la Photographie de Nord-Pas-de-Calais) e *04°50’*, uma missão realizada em Bruxelas por Gilbert Fastenaekens, Christian Meynen, Marc Deneyer e Daniel Desmedt, com produção da Espace Contretype. As restantes exposições relacionam-se diretamente com Portugal: no Mosteiro de Celas, um americano, inédito entre nós, George Krause que, como Neal Slavin, fotografara Espanha e Portugal na década de 60 – *Ibéria* constituiria uma surpresa e um dos momentos altos dos *Encontros*; na Galeria Bar Santa Clara pode ser visto o trabalho de José Manuel Rodrigues, fotógrafo português há anos radicado em Amsterdão, sobre as *Minas de S. Domingos*; na Biblioteca Municipal da Casa da Cultura, *No trilho dos Cavalos de Ferro*, fotografias dos álbuns editados por Emílio Biel sobre as linhas de caminho-de-ferro da Beira Alta, do Minho e do Douro e *De um caderno comprado em Coimbra*, com fotografias de Manuel Valente Alves e texto de João Miguel Fernandes Jorge; *Vale do Mondego*, uma exposição apresentada em Montemor-o-Velho, na Igreja da Misericórdia, com fotografias de José Afonso Furtado e de Albano da Silva Pereira e da americana Debbie Fleming Caffery; finalmente, no Instituto da Juventude, fotografias da coleção do CEF – *Paisagens, Gentes e Signos*.

Entre 12 e 27 de Novembro de 1994, teve lugar a 14ª edição dos *Encontros* que inicia a aventura de “inventariar” o país: “Projecto de levantamento que implica a paisagem, as populações, os traços da Natureza, dos homens e das máquinas. Também as relações materiais e simbólicas que ainda reúnem as comunidades no espaço mítico onde se confundem o sagrado e o profano. Rituais de permanência e tradição que o tempo implacavelmente altera de sentido.” (do desdobrável dos *Encontros*). Sendo Coimbra a sede dos *Encontros* e a “capital” histórica da região Centro, este “projeto de levantamento” deveria iniciar-se por esta região: *Itinerários de Fronteira* revelam-nos as Beiras como um território diacrónico, entre um pretérito que persiste e um presente que adquire expressão.³⁰⁰ O catálogo produzido para a ocasião reúne vários itinerários e as fotografias que os representam mostraram-se no Museu de Antropologia: *Coimbra* (Humberto Rivas, Luís Palma, Bernard Plossu, George Krause e Frédéric Bellay); *Caminhos*, a linha da Beira Alta e o Mondego com fotografias de Luis Asín, Max Pam e Pierre Devin; *Fronteira de Montanha*, a serra da Estrela, no registo de Pierre Devin, Jean Pierre Bonfort e George Krause; *Fronteira da Terra*, a linha histórica da separação entre Portugal e Castela/Leão vista por Nuno Cera e Álvaro Rosendo; *Fronteira do tempo*, a Bairrada – caves e vindimas – pela câmara de Luis Asín, John Davies, José Manuel Rodrigues e José Maças de Carvalho; *Fronteira do Litoral*, a linha de costa, o Atlântico e o Mondego em fotografias de Albano da Silva Pereira, Luís Palma, Frédéric Bellay, Bruno Sequeira, Leitão Marques e Pierre Devin. *Coimbra*, a cidade que se desdobra ainda noutra exposição, na Biblioteca Municipal, com obras de George Krause, Bernard Plossu, Max Pam, Humberto Rivas, Javier Campano, Luis Asín, Pierre Devin, Mário Valente, Debbie Fleming Caffery e Frédéric Bellay. Itinerários físicos ou temporais são também os que atravessam a serra de Sicó e os que Conímbriga nos revela (*Sicó/Conímbriga*), no Museu Monográfico, com fotografias de Jean Pierre Bonfort e José Francisco Azevedo. *Figuras de Fé*, juntou imagens de duas festas religiosas – Rainha Santa, em Coimbra e Santa Helena, em Tarouca – com trabalhos de Luísa Ferreira e Adriana Freire, respetivamente, expostos no Instituto da Juventude. No Colégio das Artes, *D’Est en Ouest, chemins de terre et d’Europe*, entre a Polónia e a Albânia, seis fotógrafos percorreram aldeias e pequenas urbanidades na procura de sentidos - Anthony Suau, Klavdij Sluban, Graciela Iturbide, Paulo Nozolino, Stéphane Duroy e Yvon Lambert - uma produção do Ministère de l’Agriculture et de la Pêche de

³⁰⁰ “Itinerários de falsa quietude, por vezes no limite da convulsão catastrófica. A ordem que anuncia o caos, são paisagens em transformações aceleradas e sobrepostas, a que os resistentes e retornados das diásporas dão aparência de estabilidade.” Jorge Gaspar, *Itinerários de Fronteira*, Coimbra: CEF, Encontros de Fotografia, 1994, p. 12.

França; *Figures du Littoral*, os grandes traços do litoral francês, vistos por John Bartho, Frédéric Bellay, Raymond Depardon, Thierry Girard, Bernard Plossu, Marcel Fortini, entre outros, numa produção do Conservatoire de l'Espace Littoral; *Paisagens da Coleção*, mais fotografias de paisagem: Robert Frank, Mark Klett, Paulo Nozolino, Pepe Diniz, Carlos Afonso Dias, Leitão Marques, Lewis Baltz, Albano da Silva Pereira, Bernard Plossu, Neal Slavin, Ralph Gibson, Duane Michals, Wim Wenders, Nuls Udo e Debbie Fleming Caffery, são os fotógrafos presentes. *Beyrouth, Centre Ville*, são fotografias de Gabriele Basilico, Raymond Depardon, Fouad Elkoury, René Burri, Josef Koudelka e Robert Frank, expostas no Edifício das Caldeiras, ou o registo desapiedado da destruição e de uma cidade “roubada” aos seus habitantes. Itinerários, tanto quanto fronteiras, são ainda as exposições de Orlando Ribeiro (*Finisterra*), o geógrafo e fotógrafo-revelação³⁰¹ que revelou imagens realizadas entre 1947 e 1976, como o são também as fotografias de Walker Evans (*Visões Urbanas*), num périplo imagético da urbanidade americana e as de Paul Strand (*O Portfolio Mexicano*), trabalhos da década de 30, onde a mensagem do fotógrafo atende sobretudo ao significado emocional do objeto fotografado. *Fragmentos Russos*, de Ana Carla Matos, no Atelier de S. Francisco, *Espaços Invulgares*, de Stephen Shore, na Igreja da Misericórdia de Montemor-o-Velho, e ainda fotografias de Garry Winogrand, na Galeria Bar de Santa Clara, completam esta edição dos *Encontros* que reclamou uma viragem concetual e metodológica, atraindo um público cada vez mais fidelizado.

“Quinze anos: uma história com alguns sobressaltos mas, em última análise, um percurso seguro, seguindo de há muito uma linha totalmente isenta de ambiguidades de opção estética, mas também sem preconceitos de tendência.” (do desdobrável dos 15^{os} *Encontros*) Nesta edição de 1995, realizada entre os dias 11 e 26 de Novembro, a Direção assume, mais uma vez, um percurso sem ambiguidades: nestes quinze anos, em que as inflexões verificadas terão resultado tanto de uma reflexão conceptual interna, quanto do curso da história da fotografia e dos próprios *Encontros*, o balanço parecia positivo e, em tempos de mudança como os que se viviam no momento³⁰² havia lugar a uma esperança renovada. Sob o lema de

³⁰¹ A propósito desta exposição, Alexandre Pomar elege-a como “momento destacado dos Encontros” e acrescenta “Não se conhece em Orlando Ribeiro a ambição de expor, mas apenas o interesse por documentar fotograficamente, com a maior correcção técnica possível, seguindo uma prática que era habitual no seu universo profissional, as observações de viagem e de trabalho – e, mais em geral, a posse de uma grande cultura humanista e artística...” A. Pomar, “A meio caminho”, *Expresso*- Revista, 1994, 19 de Novembro.

³⁰² Em 28 de Outubro de 1995 tomou posse o XIII Governo Constitucional saído das Eleições Legislativas do pretérito 1 de Outubro, ganhas pelo PS. Além de devolver à administração da Cultura o estatuto de Ministério, o Programa de Governo e a personalidade do Ministro empossado, permitiam antever tempos de mudança e de aquietação, sucedendo a um período de grande indefinição e de relativa crispação em vários setores culturais.

“viver a festa e a celebração da fotografia”, esta nova edição consolidou as grandes linhas prosseguidas nos últimos anos, nomeadamente, a diversificação dos espaços expositivos, a revisitação de alguns autores esquecidos ou até desconhecidos da história da fotografia portuguesa, a continuação dos levantamentos temáticos por fotógrafos nacionais e estrangeiros e, para memória e acervo, a edição de catálogos e a afirmação da *Coleção dos Encontros*. Assim, nesse ano, na Galeria do Museu Antropológico, *Terras do Norte* mostraram o trabalho de inventariação que sucedeu ao da região Centro: fotografias de Frédéric Bellay, Hugues de Wurtemberg, Luís Palma, Daniel Blaufuks, Gabriele Basilico, Paulo Nozolino, Georges Dussaud, Mark Klett, Larry Fink e Flor Garduño - “(...) no olhar dos fotógrafos que o [o Norte] percorreram, (...) a herança fundadora de gestos e costumes, a sobrevivência de uma cumplicidade unívoca e perversa com a pregnância da Natureza, que é entrevista, perseguida e restaurada, esta é uma história nova e milenária.” (Siza, 1995: 8). Ainda à semelhança do que acontecera com *Itinerários de Fronteira*, também as *Terras do Norte* deram origem a um conciso catálogo que junta às fotografias, alguns textos originais ou recolhidos em obras canónicas sobre a região. Na Biblioteca Municipal, *O Douro de Alvão*: no início dos anos 30, o Instituto do Vinho do Porto encomenda à Fotografia Alvão, o registo da paisagem duriense e o trabalho sobre a vinha e o vinho; Domingos Alvão é, à época, “o fotógrafo fétiche do Norte do país, a referência incontornável, confirmada pelo apreço do regime...” (*idem*: 74); são essas imagens sumptuosas da montanha e do rio, dos socos vinhateiros e dos trabalhadores que os percorrem, que se expõem e se fixam num álbum que junta ao nosso imaginário de um Douro a preto e branco, a história narrada sobre a natureza e o homem. E continuando no Douro, *Foz Côa*, em Conímbriga, do jovem Duarte Belo; outra reportagem, a da *Alfândega Nova, o sítio e o signo*: as fotografias de Debbie Fleming Caffery, José Manuel Rodrigues, Humberto Rivas, Paul den Hollander, Gabriele Basilico e Jorge Molder dão a conhecer um edifício e as suas histórias, da instituição e dos homens que o fizeram. No MNMC, fotografias de Lisette Model uma austríaca radicada na América, que produz “(...) uma imagem da imagem que os americanos têm de si.” (do desdobrável dos *15ºs Encontros*); na reabertura do Edifício Chiado, outro retrato da América – *Street Level, Nova York em meados do século* – fotografias de Ted Croner, Louis Faurer, Sid Grossman, William Klein, Harry Lapow, Arthur Lavine, Saul Leiter, Leon Levinstein, Frank Paulin, Weegee e Dan Weiner, de cariz social, são o retrato de uma época e compõem a imagem da grande cidade americana; no Edifício das Caldeiras, *O Livro dos Mortos*, projeto/instalação de Mike & Doug Starn, uma exploração sobre a criação de imagens, o resultado fotográfico sobre pintura e texto; no Mosteiro de Celas, *Itinerários Bíblicos*, o património de um Médio

Oriente, herdeiro do Império Otomano, numa produção do Centre Régional de la Photographie du Nord-Pas-de-Calais. E ainda *Diário Íntimo*, de Nabuyoshi Araki, sobre o(s) nu(s) feminino(s), no Cais nº2 da CP e, mais uma vez, a coleção dos Encontros – *Colecção do CPF*, no Edifício Chiado, com obras de vinte e seis fotógrafos nacionais e estrangeiros, e as *Imagens da Colecção*, na Torre de Anto, com as aquisições recentes e provas vintage de Felice Beato, Emílio Biel, Cunha Moraes, Lewis Hine e Alvarez Bravo. O programa destes quinze anos de *Encontros* completou-se com as conferências de Tereza Siza sobre a *Vida e Obra de Lisette Model* e de Pierre Devin sobre *O problema da direcção artística no quadro da encomenda fotográfica*, um colóquio sobre *Políticas e Práticas no Douro Vinhateiro* e três workshops³⁰³.

A 16ª edição dos *Encontros de Fotografia* teve lugar entre os dias 9 e 24 de Novembro de 1996. “Adolescente mais mature depuis longtemps, la manifestation phare du Portugal agite singulièrement, année après année, la scène internationale de la photographie”: é esta a caixa que assinou Dominique Gaessler, da *Photographies Magazine*, a propósito dos Encontros de Coimbra; parecem óbvias a pujança e a notoriedade adquiridas pelos Encontros que, à época, seriam dos acontecimentos culturais mais mediáticos e mediatizáveis do país. Na ocasião, entrevistado por Gaessler, Albano da Silva Pereira confirmaria “a ambição de fazer de Coimbra um lugar único” revelada, aliás, no tom positivo e entusiasta que imprime às suas respostas, sobre a cidade e o país, sobre o reconhecimento público e os apoios institucionais, suficientes para perceber que se vivia um momento diferente, um otimismo apenas pressentido no ano anterior mas agora evidente. Conclui-se neste ano o projeto *Portugal fim de século*³⁰⁴ com *Sul*, fotografias de Frédéric Bellay, Giovanni Chiaramonte, Hugues de Wurstemberger, Martine Voyeux, António Júlio Duarte, José Manuel Rodrigues, Daniel Schwartz, Marcello Fortini e Cristina Garcia Roderó, expostas na galeria do Museu Antropológico e consagradas em catálogo que confronta, mais uma vez, imagem e texto, descobrindo-se, num sul continental e insular, com o Tejo, rio/mar de Lisboa, a limitá-lo, os que o olharam e os que o viram e cantaram. Ao sul, *Lisboa*, fotografada por Christophe Bourdieu, Bernard Plossu, Frédéric Bellay, Giovanni Chiaramonte, paulo Nozolino e John Davies, exposta na Casa Municipal de Cultura, e também aí, os *Trabalhadores de Lisboa* vistos pela câmara do notável foto-repórter Joshua Benoliel, uma exposição do Arquivo

³⁰³ Cada prova, um original: o trabalho do impressor fotográfico, orientado por Guillaume Geneste, *O Aprendiz de Fotógrafo*, com Tereza Siza e *O Laboratório Digital*, com Miguel Brás.

³⁰⁴ Inspirado nos *Jardins do Paraíso* (1993), o projeto *Portugal fim de século* reuniu três grandes exposições e os respetivos catálogos – *Itinerários de Fronteira* (1994), *Terras do Norte* (1995) e *Sul* (1996).

Fotográfico, mostrada no Hotel da Quinta das Lágrimas; ainda a sul, o *Alentejo* de José Manuel Rodrigues, exposto no Museu Monográfico de Conímbriga. "*Língua Franca*: quatro séculos em África, duzentos anos no espaço múltiplo do Índico ao Pacífico, o português adulterado na sua estrutura..." (Serém, 1996: 5), no Colégio das Artes, com fotografias de José Maças de Carvalho, Steve Cox, Inês Gonçalves, Mica Costa Grande, António Leitão Marques, Mariano Piçarra, José Manuel Rodrigues, Sérgio Santimano, Bruno Sequeira, Fazal Sheikh, Evandro Teixeira, Pedro Vasquez e Dominique Wade; *Língua Franca*, um catálogo onde "[...] reencontramos os sintomas, o mar, os navios, as crianças que nada sabem de nós, as pontes que unem, os destroços das pedras das avenidas marginais, dos opressivos padrões, as pracetas, as balaustradas sobre o mar da ida e da volta." (*idem*: 6); *Língua Franca*, retomada mais tarde, já no CAV e no ano da sua inauguração, na exposição *Dia Di Bai* que pretendeu regressar à(s) fronteira(s) da lusofonia. Na Torre de Anto, *Mulheres de África*, de Shanta Rao, retratos de intimidade, retratos de mulheres, e na Galeria Bar Santa Clara, *Um sentido de solo comum*, de Fazal Sheikh, fotografias de campos de refugiados; mais refugiados, o genocídio do Ruanda, uma população em fuga, deserdada, nas fotografias de Alfredo Jaar – *Faça-se Luz* – para que nunca se esqueça, para que a indiferença não se repita: tudo no Edifício das Caldeiras; em *Baku*, Seydou Keita mostra rostos do Mali, expostos no Colégio das Artes e no MNMC, Pierre Verger apresenta *O Mensageiro*, uma obra antropológica, etnográfica e histórica, antes de mais. Na Biblioteca Central da Universidade, o trabalho de Lenhert & Landrok, fotografias do norte de África, de territórios muçulmanos, e no Mosteiro de Celas, fotografias de Luigi Ghirri; nas Prisões Académicas, *O Muro Egípcio*, o registo arqueológico de Keiichi Tahara. Nas celas do Pátio da Inquisição, Joel Peter Witkin – *Céu e Inferno* – fotografias que excluem a indiferença, como o próprio afirma: "Quando as pessoas veem o meu trabalho, não há nunca uma «zona cinzenta» de resposta. O que experimentam é amor ou ódio". *Fotokunst*, no Edifício Chiado, reuniu trabalhos de vários fotógrafos e de artistas que utilizam a fotografia integrando-a noutras formas de expressão, permitindo um olhar sobre a arte fotográfica contemporânea, na Alemanha - Diter Appelt, Anna e Bernard Blume, Thomas Florschuetz, Jürgen Klauke, Astrid Klein, Sigmar Polke, Klaus Rinke e Katherina Sieverding. Finalmente, no Instituto da Juventude, a exposição dos trabalhos dos alunos do curso de fotografia do Ar.Co, numa iniciativa inédita dos Encontros: *Galeria de Ensaio* reuniu trabalhos de onze alunos. Mas nesta edição sobressaem os autores portugueses: se os Encontros sempre se mobilizaram para a divulgação da fotografia portuguesa, este terá sido o ano da consagração, como afirmou o crítico Alexandre Pomar, a provar "o momento excecional da fotografia portuguesa, colectivamente considerada, e, em

particular, a solidez dos percursos individualmente trilhados”³⁰⁵, invocando os percursos de quatro desses fotógrafos apresentados em Coimbra, nesse ano – Nozolino, José Manuel Rodrigues, Mariano Piçarra e António Júlio Duarte. Três conferências de Alfredo Jaar, Joel-Peter Witkin e Filomena Molder e quatro workshops conduzidos por Guillaume Geneste (*Impressão a preto e branco*), Sue Davies (*Apresentação de trabalho de autor*), Ana Vilas Boas e Luís Pavão (*Conservação de fotografias*) e Tereza Siza (*O aprendiz de fotógrafo*), completam mais esta edição dos Encontros.

Em 1997, entre 8 e 30 de Novembro, foi a vez de olhar a Europa e com este olhar dar início a um novo ciclo: “(...) cruzar a representação dos espaços europeus com as vivências e os conceitos mais marcantes do momento que vivemos. (...) iniciar uma reflexão, pela imagem, da informação, do inquérito e da análise do que se entende serem os problemas da nova geo-política (...) das expectativas, do imaginário e das utopias.” (do desdobrável *Europa*, dos 17^{os} Encontros). Ano de balanço e de inflexão, este foi, por ventura, um ano de relativo equilíbrio e de confiança - num público fidelizado, numa plêiade de fotógrafos já revelados, de colaboradores e de amigos, num orçamento mais folgado através de um compromisso plurianual – enfim, um ano que fazia prever novos e auspiciosos futuros: “A história dos Encontros não tem já que ser explicada ou sequer relembrada: o público conhece-a, os media reconhecem-na, as instituições confiam nela” (*idem*). *Europa* é a exposição central desta edição e inaugurava um ciclo que se previa para três anos: não pretendendo traçar um retrato do velho continente, pretende-se antes interrogá-lo através do olhar e do registo de alguns fotógrafos contemporâneos: no Museu Antropológico foram vistas fotografias de Stéphane Duroy, Ferran Freixa, Thomas kern, Eric Larrayadieu, Dolores Marat, Walter Niedermayr, Cristina Nuñez, Mark Power, Paul Reas, Edith Roux, Yves Trémorin, Marc Trivier, Massimo Viteli e Inês Gonçalves; esta foi uma exposição com objetivos múltiplos que se pretendia e se apresentou como o arranque de um programa a desenvolver³⁰⁶; da exposição foi feito um catálogo com textos em português e inglês de Gabriel Bauret e Albano da Silva Pereira, comissários, e de Nuno Porto. *Balkans – Transit*, na Casa Municipal

³⁰⁵ O crítico acrescenta que “[...] é esta a primeira vez que a feira de importações dá lugar ao diálogo em igualdade de condições, perfilando-se como um lugar de trocas” e recorda ainda o artigo laudatório da *Photographies Magazine* que, por ocasião das exposições de Paulo Nozolino (*Penumbra*) e de Albano da Silva Pereira (*Maison Berbère*), no CCB, aplaude Portugal como “um dos países mais ricos na condução de uma política cultural a favor da fotografia” o que, não passava, claro de um fogo fátuo... A. Pomar, “Enfim, nós” *Expresso-Revista*, 1996, 16 de Novembro.

³⁰⁶ A propósito, Gabriel Bauret, comissário da exposição, escreveu: “Esta exposição é um primeiro passo na reflexão sobre as relações que a fotografia pode manter com a Europa. Um trabalho especificamente orientado para este tema, no âmbito de uma encomenda feita pelos «Encontros de Fotografia de Coimbra» a alguns dos fotógrafos aqui reunidos, virá, num futuro próximo, dar-lhe necessária continuidade.” (Bauret, 1997: 3)

da Cultura, reuniu fotografias dum projeto conjunto do fotógrafo Klavdij Sluban e do escritor e editor François Maspero, realizado entre 1992 e 1996: “Olhar paciente, rejeição do imediato, do choque do acontecimento, imersão numa realidade, onde se misturam a espera e a esperança, a paz do dia e a ameaça do amanhã.” (Maspero, 1997: 7); ainda na Casa Municipal da Cultura, *Berlim 1943 – 1990*, de Arno Fischer, fotografias-testemunho de uma cidade, desde o início dos bombardeamentos, em 1943, até à reunificação alemã, em 1990. Kasimir Zgorecki expôs no Mosteiro de Celas: emigrante polaco em França, tornou-se um “foto-artesão” tendo registado, sobretudo, as comunidades emigrantes: é parte desse trabalho que aqui se apresentou numa produção do Centre Régional de la Photographie Nord-Pas-de-Calais. Na Igreja do MNMC, uma instalação do artista francês Christian Boltanski – *A reserva dos suíços mortos* – retratos de crianças e de adultos desaparecidos, em trabalhos compostos que mostram, além desses retratos, inúmeras caixas empilhadas, a diferentes alturas e com distintas dimensões, numa associação arquivística e anónima; no mesmo local, um outro trabalho – *Auschwitz* - de Stéphane Duroy, um grande painel com rostos de prisioneiros também anónimos mas, no caso, reveladores de uma culpa coletiva, que não sua. Na Galeria do MNMC, *O Espelho de Alice*, uma exposição que reuniu trabalhos do alemão Bill Brandt, do italiano Mario Giacomelli e do sueco Christer Strömholm, três grandes nomes da fotografia europeia que através das suas imagens nos replicam “um particular ambiente, um particular estado mental ou emocional” (do desdobrável dos 17^{os} *Encontros*). Paulo Nozolino apresentou, no Edifício das Caldeiras, o projeto *Tuga* (tristeza), uma encomenda do CEF: “reportagem sobre as cicatrizes da guerra na Bósnia-Herzegovina”, um trabalho que sequencia o projeto *Solo*, “sobre a Europa e o lugar da solidão humana na cidade” (Nozolino, 1997, texto de apresentação) e Cristina Garcia Roderó, no Edifício Chiado, apresentou *Espanha Oculta*, “a alma misteriosa, real e mágica da Espanha popular” (Roderó, 1997, texto de apresentação), distante de todos os clichés que nos habituámos a reconhecer no país vizinho. No antigo refeitório do Mosteiro de Santa Cruz, Thomas Ruff, com fotografias que se situam na continuidade do seu trabalho: imagens isoladas do seu contexto, autónomas e sem legendas, em busca de uma narrativa inexistente. Federico Patellani apresentou-se no TAGV – *Fora de Cena* – fotografias reveladoras da sua ligação ao cinema – “são os rostos da época de ouro do cinema italiano que assim reaparecem na sua eterna juventude” (do desdobrável dos 17^{os} *Encontros*); *Os Náufragos das Cidades*, de Jean-François Joly, na Galeria do CEF, um trabalho que reuniu “fotografias sobre os grandes infortúnios das nossas cidades” (Joly, 1997, texto de apresentação); *Rives*, de Dolorés Marat, apresentou-se num espaço particular, Consigo Interiores, lugares desertos, objetos abandonados, nada e ninguém.

A Pintura e a Política (Conversando com Gerhard Richter), fotografias de Carlos Vidal apresentadas na Galeria Bar Santa Clara, sobre as quais disse Bernardo Pinto de Almeida: “Trata-se de uma arte nos limites da arte, dir-se-ia sobre a impossibilidade da arte, e de uma reflexão política nos limites da reflexão e da política, ou sobre a impossibilidade da política” (do desdobrável dos 17^{os} *Encontros*); nas Prisões Académicas, José Maças de Carvalho apresentou o projeto *Tecnologias*, uma encomenda do CEF realizada em 1994, marcado pela introdução da cor, o que viria a infletir definitivamente o seu trabalho. Por fim, no Instituto da Juventude, os alunos do CEF apresentaram *Grau 0.0*, o resultado de um curso básico de fotografia a preto e branco: como é afirmado por Luís Palma, o responsável pedagógico do curso, os resultados obtidos eram reveladores da importância que os *Encontros de Fotografia* tinham no contexto da cidade, imprimindo no olhar e no gesto destes jovens fotógrafos o muito que aprenderam, como observadores. Como sempre, realizaram-se sete conferências³⁰⁷ e dois workshops com Guillaume Geneste (*Aperfeiçoamento de técnicas de impressão*) e Manuel Miranda (*Iniciação à fotografia estenopeica*).

Na 18^a edição dos *Encontros de Fotografia* que teve lugar entre os dias 7 e 29 de Novembro de 1998, 18 exposições marcaram o acontecimento que continuava a distinguir-se no calendário cultural do país, num ano em que as atenções se viraram sobretudo para Lisboa onde a Feira Internacional - *Expo 98* – prevalecera sobre quaisquer outros acontecimentos; todavia, a Feira terminara a 30 de Setembro e o Novembro em Coimbra saldou-se por novo êxito. Quinze exposições individuais e três coletivas, nomeadamente, a que identificou a temática dos *Encontros* que, como vimos já, desde *Os Jardins do Paraíso*, de 1993, prosseguiu a orientação então gizada – a ideia de levantamento fotográfico associado à paisagem, entendida como conceito abrangente, isto é, não só se questionava a paisagem física, a natureza, mas também a paisagem humanizada e social, um olhar sobre os comportamentos e a atividade humana. Entretanto, esbatem-se as fronteiras entre os projetos de tradição documental e aqueles que integram, *senso lato*, o universo da arte contemporânea. Assim, a exposição central – *Paisagens do Quotidiano* – comissariada por Albano da Silva Pereira, a partir do Fond National d’Art Contemporain de Paris, apresentou no Museu Antropológico, obras de mais de 20 artistas³⁰⁸, entre fotografia e vídeo; outra coletiva -

³⁰⁷ Espanha Oculta e Entre o Céu e a Terra, com Cristina Garcia Rodero, Missão Fotográfica Transmanche, com Pierre Devlin, A Agência Fotográfica Lookat – *Projectos a longo prazo*, com Ashley Woods, A obra de Thomas Ruff, com João Fernandes, A Guerra nos limites da racionalidade, com Viriato Soromenho Marques e Europa – a derrocada da modernidade, com Tereza Siza.

³⁰⁸ *Paisagens do Quotidiano* reuniu obras de Alain Fleisher, Claire Chevrier, Emmanuel Pinard, Florence Paradeis, Frédéric Bellay, Jean-Luc Moulène, Josef Koudelka, Marc Pataut, Marin Kasimir, Stéphane Couturier,

Panoramas na Coleção Bonnemaison - na Biblioteca Geral da Universidade, reuniu obras de Felice Beato, Heinrich Kühn, Josef Sudek, Jules Etienne Marey, entre outros, numa produção do CEF, e na Casa da Cultura de Cantanhede, *Linha de Fronteira*, fotografias Albano da Siva Pereira, Cristina Garcia Rodero, Duarte Belo, Inês Gonçalves e Nuno Cera, exposição produzida pelos Encontros por ocasião das comemorações dos 700 anos do tratado de Alcanizes e apresentada no Museu da Guarda, um ano antes; foi então produzido um catálogo que juntou às fotografias, os textos de Jorge Gaspar e de Rui Cunha Martins. Das exposições individuais, distinguem-se dois nomes clássicos da fotografia: de August Sander, numa cortesia do *August Sander Archiv*, expuseram-se na Casa Municipal da Cultura, uma meia centena dos retratos da série *Homens do século XX*, projeto que não se excluía de uma cartografia social da Alemanha que prosseguiu, em simultâneo com os artistas da *Nova Objectividade*, dos anos 20 e 30; o regresso de outro alemão, Dieter Appelt (*Fotografia e Movimento*), formado no quadro da fotografia subjetiva, mostrou no Pátio da Inquisição fotografias de diferentes séries, nomeadamente, *A emancipação dos dedos* (1979) e *Ezra Pound* (1982); no Antigo Refeitório do Mosteiro de Santa Cruz, a britânica Hannah Collins apresentou *Ao Correr do Tempo*, fotografias de grande formato obtidas a partir de viagens à Polónia e à Silésia; o escocês Calum Colvin, já conhecido dos Encontros da Imagem de Braga de 1996, apresentou na Igreja do MNMC, uma instalação que intitulou *Sagrado & Profano*, fotografias trabalhadas a partir de técnicas informáticas; no MNMC, *Ciganos, Vagabundos das Estepes*, de Lyalya Kouznetsova, um documentário/reportagem sobre as estepes de Cazaquistão e os nómadas que as percorrem; o alemão Johannes Backes exibiu no TAGV, com *Estrada Nacional nº 1*, uma viagem pela Alemanha reunificada; no Edifício das Caldeiras, a francesa Dominique Auerbacher, expôs *Hipocondria* e nas Prisões Académicas pôde ver-se *Estaleiros*, as ruínas urbanas de Andre Jasinski, uma coprodução com a Espace Contretype; no Mosteiro de Celas, François Méchain exibiu *Choupal*, um projeto de fotografia e escultura resultante de uma encomenda dos Encontros e de que foi produzido um pequeno catálogo bilingue, com texto de João Miguel Fernandes Jorge; a representação de fotografia estrangeira, termina com *Sputnik*, no Edifício Chiado, uma instalação de imagens de exploração espacial soviética³⁰⁹. Quanto à representação portuguesa, para além dos fotógrafos participantes nas exposições coletivas, realizaram-se as individuais de Daniel

Valérie Juve, Joel Bartolomeo, John Davies, Andreas Gursky, Hanna Starkey, Nick Waplington, Gabriele Basilico, Massimo Vitali, Bogdan Konopka, Johannes Backes, António Júlio Duarte e Fernanda Fragateiro

³⁰⁹ Uma coprodução dos *Encontros de Fotografia* e da Fundación Art y Tecnología: ignorando-se a autoria do trabalho exposto, Alexandre Pomar interrogava-se (ou sugeria) a possibilidade de tratar-se de trabalhos de Joan Fontcuberta. A. Pomar, “Encontros de Coimbra”, *Expresso-Revista*, 1998, 6 de Novembro.

Blaufuks, *Uma Viagem a S. Petersburgo*, instalação de vídeo e som, no Colégio das Artes, Nada, uma dezena de fotografias sobre o Alentejo, de Paulo Nozolino, na Torre de Anto, *Quatro Tempos*, de Alfredo Cunha, foto-repórter do Público, na Casa Municipal da Cultura, *Istambul*, de José Carlos Nascimento, no Instituto da Juventude e ainda a instalação de Fernanda Fragateiro, *Hay que detenerse y mirarlo*, na Galeria Bar de Santa Clara. Como habitualmente, o programa desse ano contou ainda com uma série de conferências³¹⁰, um seminário – *Organização do Espaço, Paisagem e Povoamento* – com Carlos Fortuna, Fernanda Cravidão, Jorge Gaspar e José Reis e dois *workshops* orientados por Yvon Le Marlec (*Impressão a preto e branco*) e Johannes Backes (*A história da fotografia de rua e a sua influência no meu trabalho*).

Um acordo assinado com o Ministério da Cultura, ainda em 1998, assumia a passagem dos *Encontros* a um acontecimento bienal o que permitia, por um lado, uma maturação mais prolongada da programação, condicente com a dimensão e a dinâmica que os mesmos tinham já atingido e, por outro lado, introduziam a possibilidade de uma atividade regular no ano intercalar. Chegados, assim, a 2000 e assumidos os *Encontros* como bienal, poderia supor-se a sua consolidação enquanto tal; mas não foi isso que aconteceu e a pressagiá-lo estiveram as dificuldades de última hora decorrentes do atraso do financiamento do Ministério da Cultura³¹¹, que só viria a concretizar-se já depois de terminados os *Encontros*, agora assinalados como os últimos realizados, pelo menos, segundo o “figurino” desenvolvido desde 1980, ao longo de dezanove edições. “Nesta edição alguma coisa mudou”, escrevia João Pinharanda que acrescentava: “Apenas se manteve o nome, a cidade de acolhimento, a alma dinamizadora do projecto e a vontade de pensar a fotografia arriscando sempre novas fronteiras.” (Pinharanda, 2000: 50) Chamado a comissariar os Encontros, que decorreram entre os dias 4 e 26 de Novembro, Delfim Sardo constrói-os de um modo diverso do que até então vinha acontecendo³¹²: à tónica comum nos Encontros de se confrontarem “com questões de variedades de autores ou de revisão de nomes da história da fotografia” (Medeiros, 2000:

³¹⁰ Foram conferencistas, nesse ano, Serge Tisseron (*Penser les images*), Célline Flécheux (*Courbet, peintures, photographies et paysages*), Baldine Saint-Girons (*Côté paysage et côté jardin*), Fernando Rosas (*Portugal e a Europa : as visões históricas e políticas do século XX*), Jacques Van Waerbeke (*La représentation des banlieus parisiennes dans la photographie*), Helena Buescu (*A perda do paraíso*), Marta Gilli (*Paraísos perdidos*), Eduardo Prado Coelho (*A indefinição da arte*), Alain Roger (*Naissance et évolution du paysage occidental: de la peinture à la photographie*).

³¹¹ Manuel Maria Carrilho abandona o Ministério da Cultura em Junho de 2000, sucedendo-lhe José Sasportes que ignorou o protocolo assinado, não suscitando qualquer proposta alternativa; embora presente na sessão inaugural dos Encontros, no momento, ainda não teriam sido desbloqueadas quaisquer verbas; “Só não dei um tiro na cabeça porque tenho um filho.” (A. S. Pereira, entrevista conduzida por Rosa Sapinho, 2007: 673)

³¹² De referir que desde 1985 e até 1998, Albano da Silva Pereira acumulou as funções de direção dos Encontros com as de comissário de grande parte das exposições realizadas.

s/p) o novo comissário optou por uma construção mnemónica, cujo ponto de partida se ancorou “em torno do chamado «Bilder Atlas» de Aby Warburg.” (Sardo, 2000: 14) *Mnemosyne* foi a expressão grega encontrada para designar o mapa da memória, esse magno projeto que Warburg pretendeu realizar e assimilar a uma “história de arte sem texto” (*ibidem*). Reconhecido o “Bilder Atlas” como um arquivo da memória, o projeto inacabado revelava uma expressão de extrema modernidade e a feição agora gizada, em versão contemporânea, corporizou, como mote, a proposta dos *Encontros*. *Mnemosyne*, designação que se sobreporia, nesta edição de 2000, à de *Encontros de Fotografia*, não de forma voluntária mas pela memória que fixou, assentou no “entendimento da produção artística como um processo de montagem” (*ibidem*), tal como o são a memória ou a construção de imagens produzidas pela memória, e de que a essência da imagem fotográfica é questionada no confronto com outras formas de expressão artística porque “é no seio do universo da arte contemporânea que a fotografia encontra hoje os seus múltiplos sentidos” (*ibidem*). Como em anos anteriores, as exposições tomaram conta da cidade, dispersando-se nela, e os trabalhos dos artistas convidados, não obedecendo a uma coerência estilística precisa, nem se inspirando, direta ou indiretamente, no projeto warburguiano, relacionavam-se, de algum modo, com conceitos de “montagem, edição, recolha, recorte, reconstrução...” (Medeiros, 2000: s/p) num contínuo de remissão, de “samplagem”: “Entre os artistas presentes, no entanto, perpassa a mesma fluência de remissões, a mesma «samplagem» de recursos e dispositivos. Esta ideia de samplagem é o veículo unitário deste projecto” (Sardo, 2000: 15) que contou ainda com um belíssimo catálogo, uma edição bilingue, em português e inglês. Foi também publicado, com tiragem limitada, o mesmo catálogo, assinado por Julião Sarmento, a partir de um projeto do próprio artista, com uma sobrecapa feita de papel fotográfico onde foi impressa uma fotografia não fixada, condição que implicaria a sua extrema vulnerabilidade à luz e ao tempo, apesar do sobrescrito que, à partida, “guardava” o catálogo...

E o comissário encontrou, com cada artista, propostas diferenciadas de colaboração que, todavia, desenharam um percurso físico e conceptual a descobrir: no Círculo de Artes Plásticas, a alemã Alexandra Ranner e João Onofre apresentaram obras inéditas; Daniel Malhão expôs no Edifício das Caldeiras; no Colégio das Artes, expuseram Helena Almeida, Gabriela Albergaria, João Paulo Serafim, Noé Sendas e o escultor suíço Markus Raetz, todos com obras inéditas ou muito recentes; no mesmo local, Herman Pitz criou uma instalação a partir da observação do espólio do Instituto de História da Ciência e da Técnica; no Laboratório Chímico, Jorge Molder apresentou o seu primeiro trabalho em suporte vídeo

(*Linha do Tempo*, 1999-2000) e, em salas anexas do Laboratório, foram expostos pela primeira vez em Portugal, trabalhos da finlandesa Eija-Liisa Ahtila, uma instalação vídeo em três écrans sucessivos - *If 6 was 9* - de 1995, e, da dupla Teresa Hubbard e Alexander Birchler, *Stripping*, de 1998, fragmentos de um discurso “fílmico” revelados em imagens cenográficas; com a cortesia do Fotomuseum de Winterthur, e numa colaboração com o artista suíço Urs Lüthi, foi exposta, no antigo refeitório de Santa Cruz, uma das suas obras seminais dos anos 70; também neste local esteve exposta uma obra de Gordon Matta-Clark, realizada em 1975 a partir de cortes e montagens fotográficas feitas em casas abandonadas – *Splitting* - propriedade de colecionadores privados e que não era exposta desde a retrospectiva americana do artista, realizada na década de 80, já depois da sua morte; para o Museu Antropológico que marcou nesse ano o início do percurso, Julião Sarmento criou a sua obra, enigmática, perecível, a perseguir a linha dos seus trabalhos dos anos 70 e, no mesmo museu, como imagem inaugural, via-se uma projeção dupla em super 8 – *Sem Título 2000* - das alemãs Doris Lasch e Ursula Ponn e ainda a obra *L’objet invisible*, um trabalho de (im)possíveis correspondências do brasileiro Vic Moniz; no MNMC, foram vistos os trabalhos de Nuno Cera e no Museu Zoológico viram-se trabalhos de Diana Kingsley, Lennart Alves e Pedro Paixão. Albano da Silva Pereira comissariou ainda quatro exposições independentes do circuito expositivo central: *Memória Afectiva*, de Luis Palma, no TAGV, *Anacronia*, de André Cepeda, nas antigas prisões académicas, *Orlando Ribeiro*, de Duarte Belo, na Casa Municipal da Cultura e, finalmente, Helina Brotherus, outra finlandesa, na galeria de exposições da Casa Museu Bissaya Barreto. Nesta viragem de século e de milénio já muito próximos do fim, os *Encontros de Fotografia* de 2000 pressagiaram o seu próprio fim; pela rutura conceptual que propuseram num “discurso que não tem por centro a fotografia mas o uso alargado das suas técnicas” (Pinharanda, 2000: 56), os *Encontros* que, como vimos, mantiveram a designação apenas como epígrafe do novo Centro de Artes Visuais, criado em 2003, sucumbiram enquanto “festa” que foram, festa que sabiamente criara uma corrente de público e que agora, frustrado ou nem tanto, se dispersa em visitas ocasionais ou se afasta na recordação nostálgica de *um percurso que o tempo interrompeu*. Essa “espécie de (re)criação da fotografia”, como sugeriu Fernandes Jorge, tinha caminhado, afinal, “*Encontro após Encontro para o mundo pleno de todas as artes plásticas...*” (Jorge, 2006: 177)

ANEXO II

1^{os} encontros de fotografia de coimbra

**exposições · colóquios · filmes
5 a 11 · maio · 1980**



organização:
centro de estudos de foto-
grafia da a.a.c e comissão
municipal de turismo

DESIGN - MANUEL MIRANDA

Gráfica de Coimbra. 4-1980 — 700 est.

Figura 1 - Cartaz 1^{os} Encontros, 1980

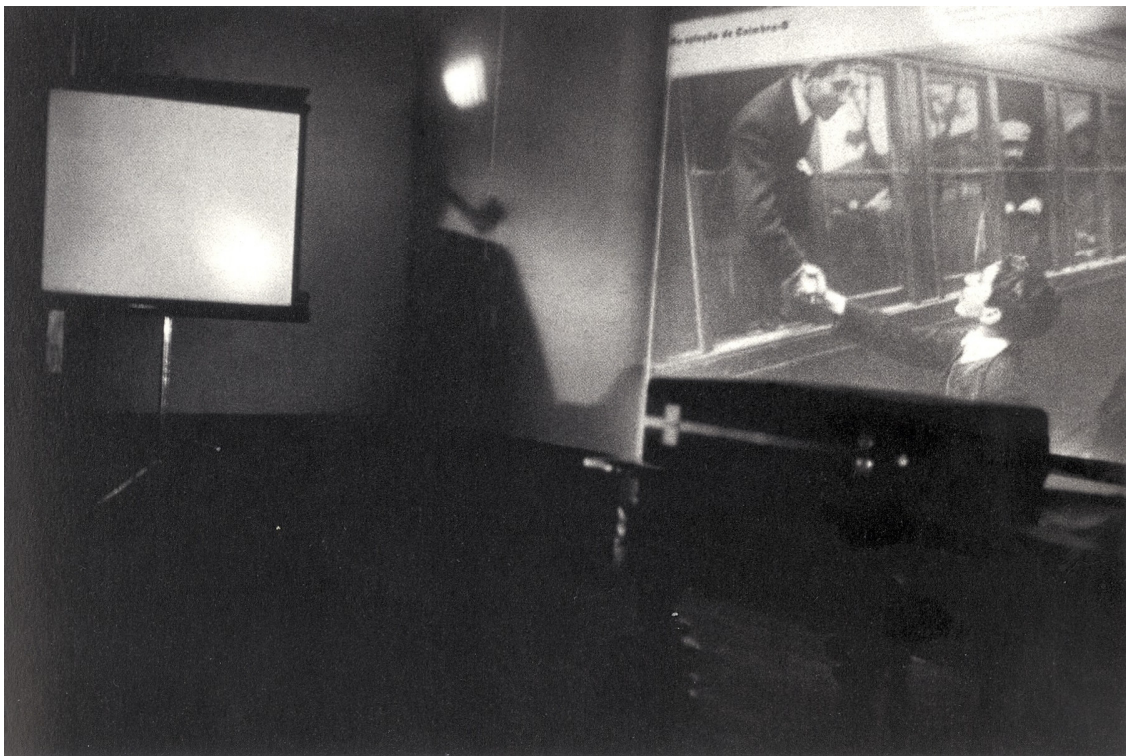
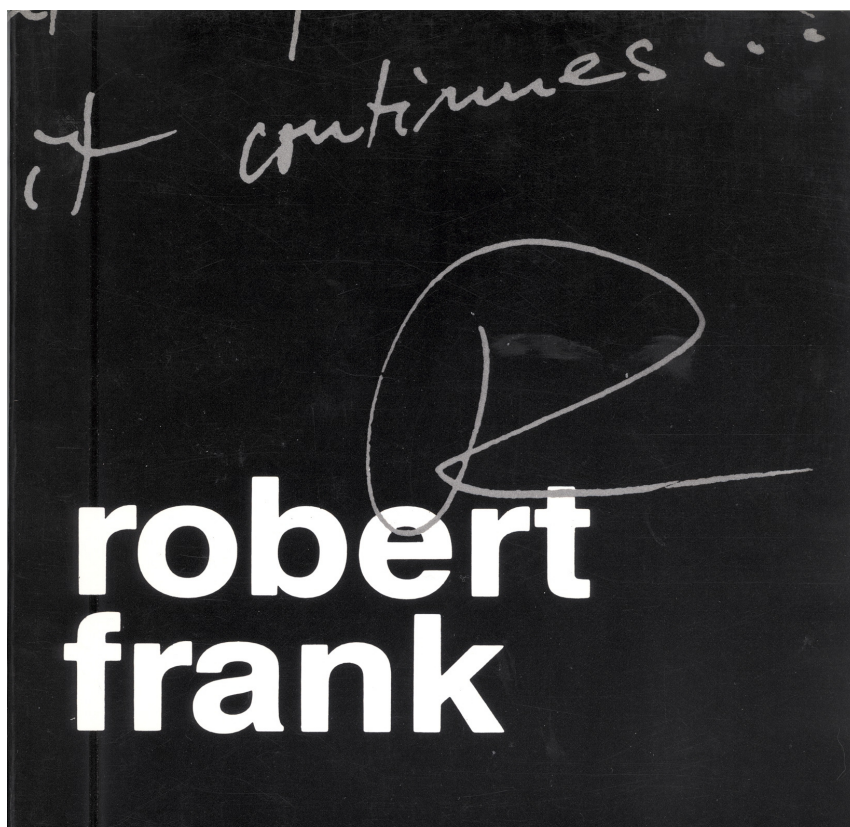


Figura 2 - Paulo Nozolino - *Projection*, Coimbra, 1981
do catálogo *Far Cry*, Serralves/Steidl, 2005
(memória de uma conferência de António Sena nos 2ºs *Encontros*)



LOW ROAD PRODUCTION

7Bleecker St. NEW YORK CITY 10012
(212) 505-9944

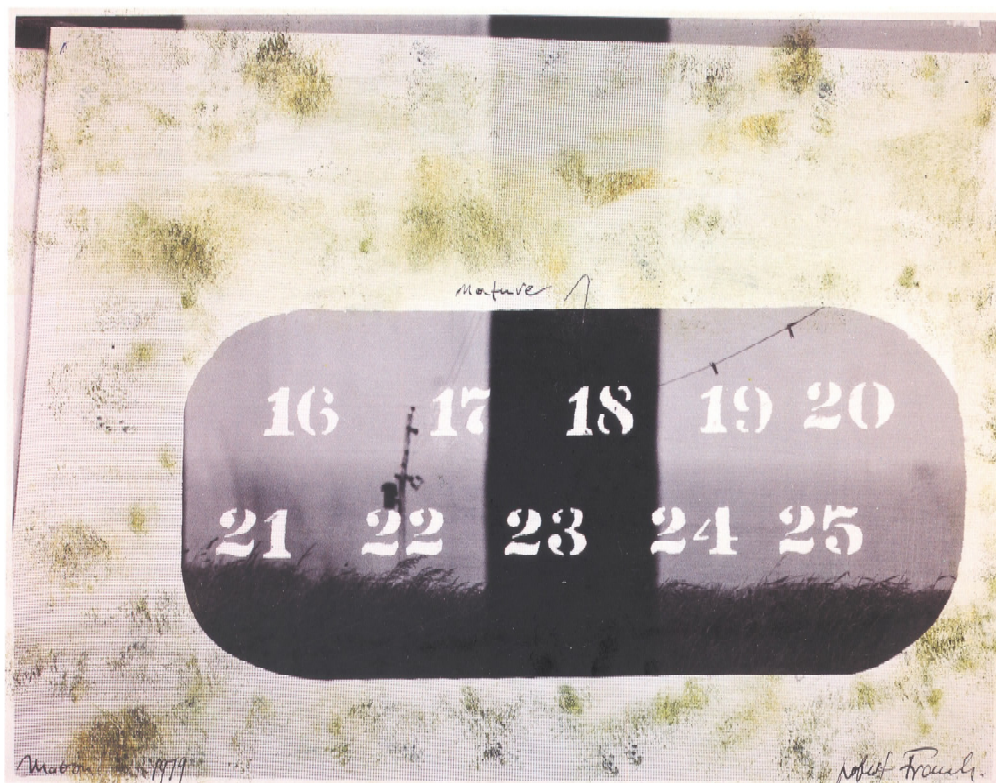
Dear Albano

33 Fotos - Pepe is OK - The weather too.
I don't know why I do this exhibit
maybe you sound OK on the phone
maybe it will be good.

Please call when you get the photos
It's a selection of what I had left
here in the House - please treat them
carefully as I don't print any more -
It's the past - and it continues....

Sam R.

Figuras 3 e 4 - Capa do catálogo de Robert Frank, 1988
Impressão de uma carta de Robert Frank a Albano da Silva Pereira



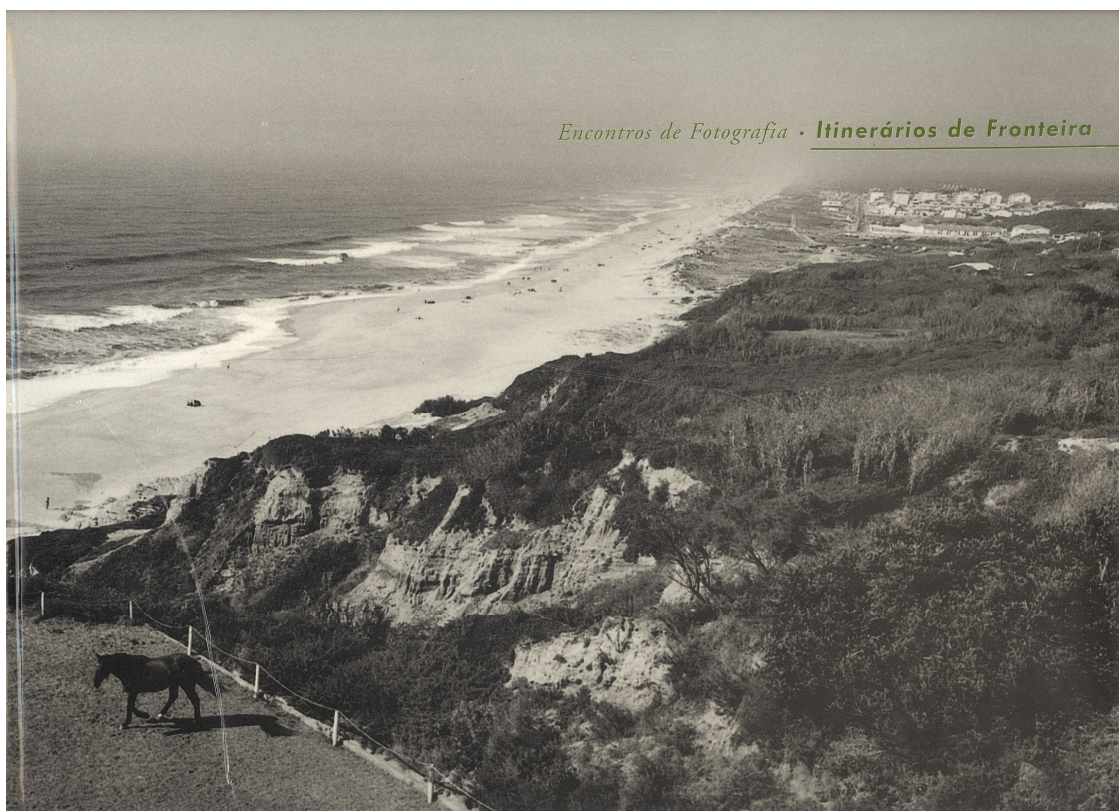
Os Encontros de Fotografia de Coimbra têm o prazer de convidar V. Exa. para a inauguração da sua edição de 1993, a realizar no dia 13 de Novembro, pelas 16 horas, na Galeria de Exposições Temporárias do Museu Antropológico da Universidade de Coimbra.

ALTO PATROCÍNIO DA SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

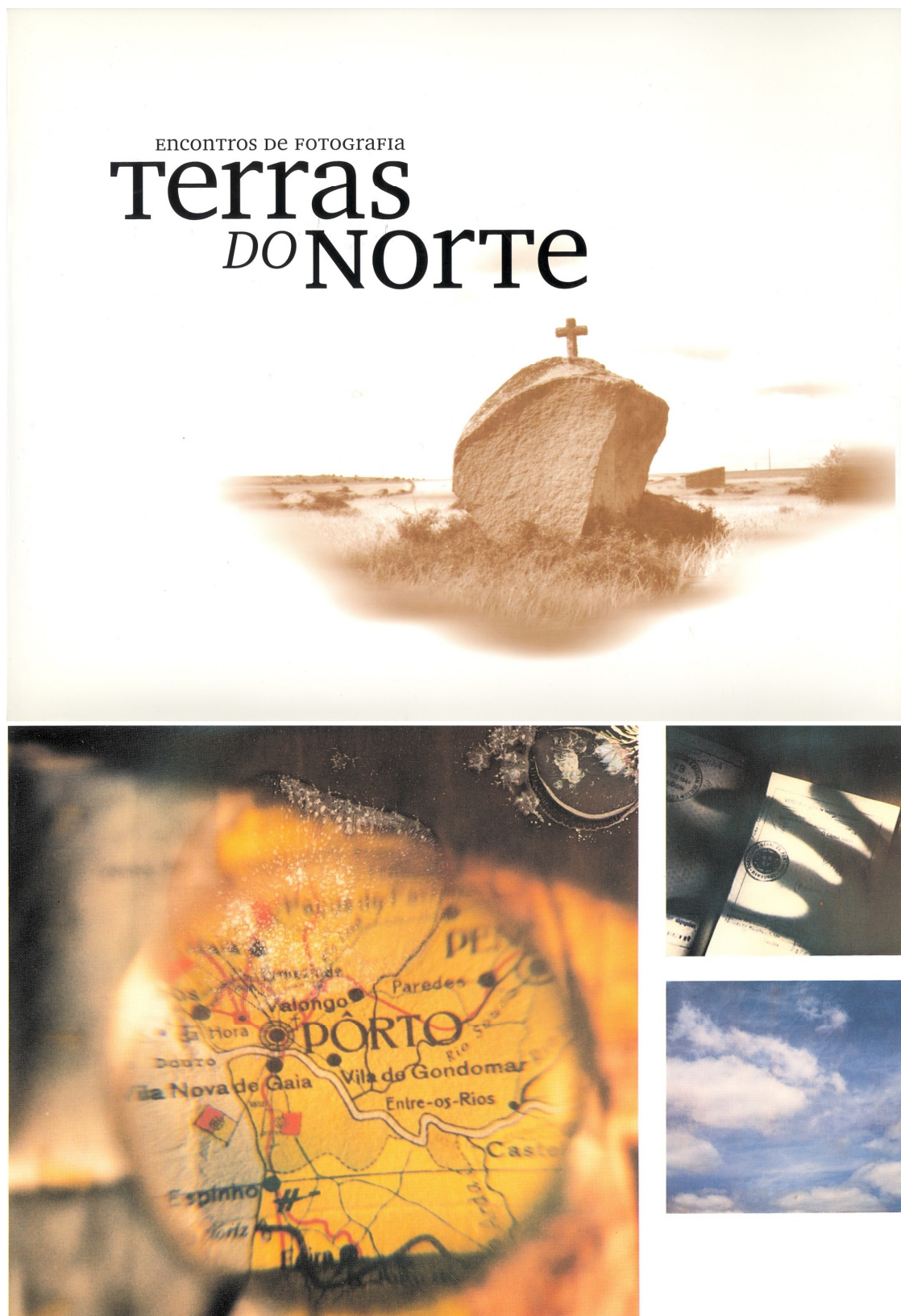
Comissão de Coordenação da Região Centro · Reitoria da Universidade de Coimbra · Ministério do Ambiente e Recursos Naturais · Secretaria de Estado da Agricultura · Instituto de Conservação da Natureza · Secretaria de Estado do Turismo · Secretaria de Estado da Juventude · Fundação Calouste Gulbenkian · Fundação Luso-Americana para o Desenvolvimento · Região de Turismo do Centro · Câmara Municipal de Coimbra · The British Council · Casa da Inglaterra, Coimbra · Osvaldo Matos · Real Seguros · SIAF · Landimar · Hotel Tivoli, Coimbra · SIC · TSF · Expresso · Público · A Capital · Diário de Coimbra · Jornal de Coimbra · Blitz

Fotografia de Robert Frank/Jardins do Paraíso

Figuras 5 e 6 - Convite para a inauguração dos 13^{os} *Encontros*, 1993 (frente e verso)
Fotografia de Robert Frank/*Jardins do Paraíso*



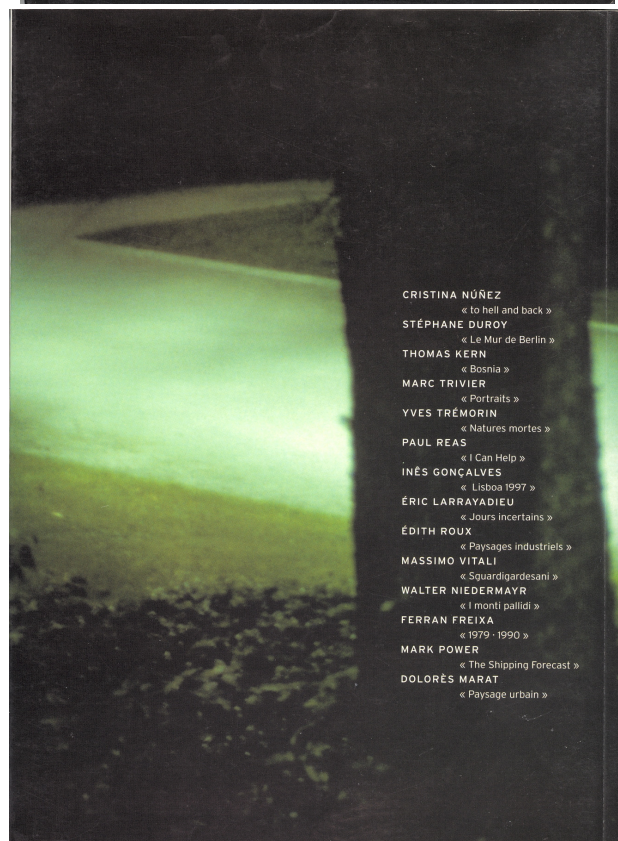
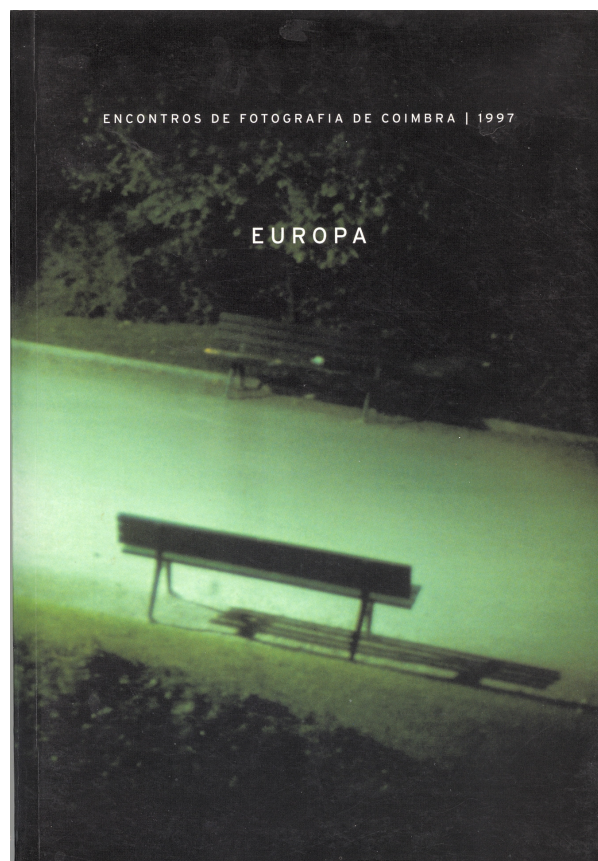
Figuras 7 e 8 - Capa do catálogo *Itinerários de Fronteira*, 1994 (fotografia de Albano da Silva Pereira, *Fronteira do Litoral*)
 Nuno Cera, *Fronteira da Terra - De Almeida a Penamacor*, Agosto de 1994



Figuras 9 e 10 - Capa do Catálogo *Terras do Norte*, 1995 (fotografia de Mark Klett, Douro)
Daniel Blaufuks, *Rhettta ou o ciúme da morte*



Figuras 11 e 12 - Capa do catálogo *Sul*, 1996 (fotografia de Cristina Garcia Roderio, Açores)
Bernard Plossu, *Lisboa*



Figuras 13 e 14 - Capa do catálogo *Europa*, 1997 (frente e verso)
(fotografia de Dolorès Marat, *Le square dans la nuit*, 1992)



Figura 15 - Mapa da Cidade com indicação dos espaços expositivos (do desdobrável de 1997)



Figuras 16 e 17 - *Mnemosyne* - estágio intermédio instalado na sala de leitura da Kunstwissenschaftliche Bibliothek, em Hamburgo, c. 1927. Warburg Institute
Markus Raetz, *Drehungen*, 1982, instalação em forma de círculo
(do catálogo *Projecto Mnemosyne*, 2000)